ИСКУССТВО КИНО

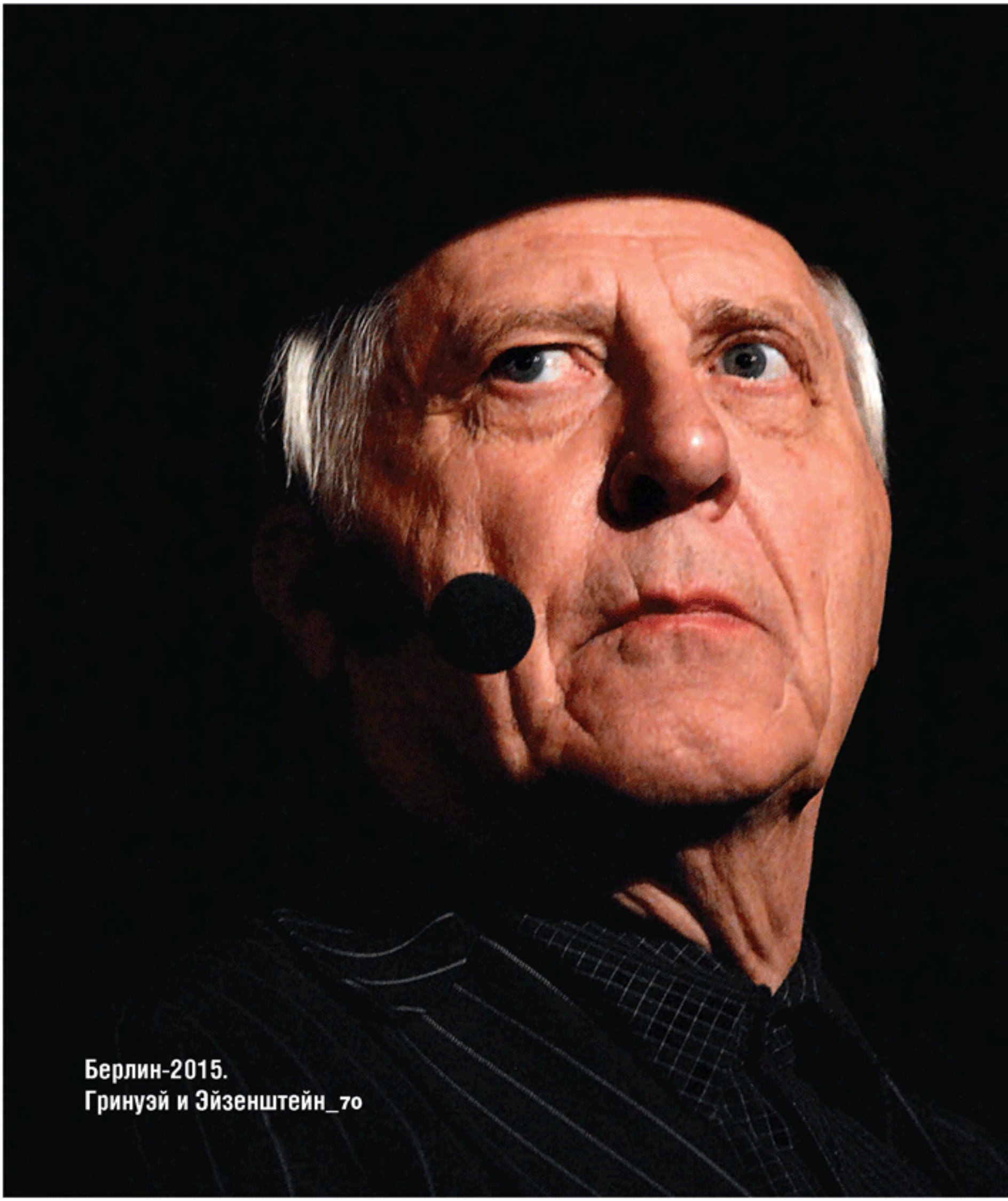
3

№3 МАРТ **2015** www.kinoart.ru

КРИТИКА. ПРИРОДА СТЕРЕОТИПОВ _ **7**

ЕЛЕНА СТИШОВА. МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И ПРОШЛЫМ _ **28**

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН-МЛ.: «НЕЛЬЗЯ ОТВЕТИТЬ ЛУНЕ» _ **63**



Берлин-2015.
Гринуэй и Эйзенштейн_70

Центральная тема номера – Берлинский МКФ, его программы, его герои, лауреаты и главные имена, интервью и комментарии режиссеров, чьи фильмы вызвали особый интерес: Питер Гринуэй, Алексей Герман-младший, Андреас Дрезен, Джошуа Оппенгеймер («Репертуар», «Опыт»).

Открывает номер статья Зары Абдуллаевой и Алексея Медведева («Здесь и теперь»), которая обостряет профессиональные проблемы сегодняшней отечественной кинокритики и киножурналистики – стереотипы сознания, инерцию подходов, поверхностный анализ, нежелание, а то и неумение увидеть сложноподчиненный текст/контекст/подтекст той или иной картины. Авторы рассматривают тему на примере отношения к новым, самым обсуждаемым российским фильмам, в том числе и к тем, что были показаны на Берлинале.

Андрей Архангельский размышляет об инновационной культурной программе развития Москвы при Сергее Капкове и о ее завершении в 2015 году («Комментарии»). Олег Березин изучает последствия цифровой революции, радикально изменившей технологию всех видов кинопоказа («Разборы»).

Радикальную эстетику выдающегося китайского документалиста Ван Бина анализирует Андрей Василенко («Имена»).

«Конспект воспоминаний» Павла Финна в этом номере посвящен его другу Геннадию Шпаликову («Чтение»).

На обложке: Питер Гринуэй

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

7 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА, АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
РАЗЛИЧЕНИЕ И УЗНАВАНИЕ

РЕПЕРТУАР

17 НИНА ЦЫРКУН
ВИЗУАЛЬНОСТЬ И (ИЛИ) СОЦИАЛЬНОСТЬ?
Берлин-2015

28 ЕЛЕНА СТИШОВА
МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И ПРОШЛЫМ
Русские фильмы в Берлине
«Под электрическими облаками»,
режиссер Алексей Герман-младший
«Пионеры-герои», режиссер Наталья Кудряшова
«Чайки», режиссер Элла Манжеева

37 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
КЛАУСТРОФОБИЯ В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ
«Такси», режиссер Джафар Панахи

42 ИГОРЬ СУКМАНОВ
ПЛОДЫ ЗЛА
«Дневник горничной», режиссер Бенуа Жако

48 ЕЛЕНА ПЛАХОВА
БОГ УХОДИТ В ТЕНЬ И СМЕЕТСЯ
«Клуб», режиссер Пабло Ларрайн

52 МАРИНА ДРОЗДОВА
ЦИРК. НАРЦИССОВ
«Эйзенштейн в Гуанахуато», режиссер Питер Гринуэй
«Унесенные пулями», режиссер Цзян Вэнь

58 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
ПЛОТЬ И ЛОЖЬ
«Взгляд тишины», режиссер Джошуа Оппенгеймер

ОПЫТ

63 АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН-МЛАДШИЙ:
«ВЫДОХА, ВЗЛЕТА — НЕТ»
Беседу ведет Сергей Сычев

70 ПИТЕР ГРИНУЭЙ:
«КИНО — ЭТО МЕХАНИЗМ МЕЧТЫ»
Беседу ведет Петр Шепотинник

75 АНДРЕАС ДРЕЗЕН
ТЕРАПИЯ ОТ ОДИНОЧЕСТВА
«Когда мы мечтали», режиссер Андреас Дрезен
Беседу ведет Марина Торопыгина

80 ДЖОШУА ОППЕНГЕЙМЕР
О ПАМЯТИ. В МОЛЧАНИИ
Мастер-класс в Берлине. Модератор Вернер Херцог

КОММЕНТАРИИ

91 АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
ПРОБЛЕМА: МОСКВА

ИМЕНА

99 АНДРЕЙ ВАСИЛЕНКО
ВАН БИН, НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ПОСТИСТОРИИ
Портрет режиссера

РАЗБОРЫ

109 ОЛЕГ БЕРЕЗИН
ПРОКАТ КАК КОНТЕКСТ ФИЛЬМА

119 ДЖЕРЕМИ ХИКС
МАРК ДОНСКОЙ И РЕКОНСТРУКЦИЯ БАБЬЕГО ЯРА

ЧТЕНИЕ

131 ПАВЕЛ ФИНН
КОНСПЕКТ ВОСПОМИНАНИЙ

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY

Berlinale Palast

Зара Абдуллаева, Алексей Медведев

РАЗЛИЧЕНИЕ И УЗНАВАНИЕ

Хотелось бы покончить с рутиной словопрений. Любое высказывание вянет, тухнет в мареве потоков – речи и текстов. На каждое «да» найдется «нет», и наоборот. Результат: дурная бесконечность выяснений, уточнений, «нюансов». Вместо оценок «хороший/плохой» фильм пора нащупать нерв действительно главных вопросов.

Несколько недавних фильмов вызвали в нашем сообществе, среди людей, которых мы не считаем чужеродными, резко противоположные реакции. В них можно уразуметь более фундаментальные различия, чем те, которые касаются взглядов и вкусов.

То, что для нас является важным, в нашем кругу считается неважным, и наоборот. Это касается частных событий и совсем не частных.

«Дурак», «Класс коррекции», «Да и да» и «Пионеры-герои» воспринимаются именно по такому принципу. С чем связано сопротивление, отторжение в одних случаях и приятие или восхищение в другом? Почему фальшь с такой охотой принимается за правду или точность, а точность – за какую-то публицистическую липу или грубость?

Так получилось, что этот разговор, переведенный нами в тезисы, состоялся сразу же после марша памяти Немцова. Почему-то кажется, что это не совсем случайно.

1. Наш текст о смысле. Ради чего мы хотим об этом сказать? Фальшь или не фальшь требуется – и это не утопия – различать, а не камуфлировать. Восприятие значимых фильмов с точностью до наоборот людьми «нашего круга», с которыми мы, в общем, совпадаем по другим вопросам, вдруг становится угрожающим. Выше ватерлинии. Более того. Это расхождение кажется более важным, чем случаи, когда мы совпадаем в оценках.

←
«Пионеры-герои», режиссер Наталья Кудряшова

Есть и другие необходимые нам слова. Слово «узнавание» – узнавание того, что человек принимает или чему он противится. Человек, который слушает свой голос, записанный на диктофон, не узнает его. Ему кажется, что это ужасно фальшиво, что подлая машина все исказила. Хотя на самом деле голос его звучит именно так, просто когда он слышит «со стороны», голос представляется ему другим. Такая ситуация типологически повторяется с некоторыми фильмами, в которых вроде бы поколение, группа людей или просто отдельный человек могли бы себя узнать, но не узнают. Но так – именно в силу сопротивления узнаванию.

Узнавание требует личных и художественных навыков. Не вполне тривиальных. Прежде (да порой и теперь) художники нам предъявляли свое ви́дение, с которым приходилось как-то справляться. Это ви́дение провоцировало контакт, удивление, сопротивление, неприятие. Те режиссеры, о которых мы собираемся сказать, предлагают нам узнавание, которое – и в этом новость – более травматическим оказывается, чем авторское ви́дение. Вроде бы мы знаем то, что демонстрирует экран, но знать это, понимать не хотим, ссылаясь на нехудожественность высказывания.

2. В «Пионерах-героях», «Дураке», «Классе коррекции» важен не новый язык или какие-то как бы эстетические построения. Важен опыт, который мы готовы разделить и признать своим – или не готовы. При этом одни товарищи узнаванию-ранению или узнаванию-имитации отдаются, а другие сопротивляются.

Фильм «Пионеры-герои» о пионерском прошлом условного поколения тридцатипятилетних. Он же мог очень легко стать нежной, лирической зарисовкой, которая ни у кого не вызовет ни единого вопроса. Это был бы тот случай, когда художник предлагает нам свое ви́дение, которое может быть и конфликтным, но это все равно ситуация некоей картинки из букваря или в лучшем случае акварельной миниатюры с аутентичной аурой того времени. А здесь эта аутентичность должна рождаться не в процессе взгляда на старую школьную форму или доску, на которой пишут мелом. Она должна рождаться именно внутри твоего собственного (воспринимающего) сознания, в то время как ты прорываешься к узнаванию этой фактуры в самом себе. Своим восприятием ты и формируешь искомую нами, по крайней мере, аутентичность. Если ты отказываешься в этом процессе участвовать, то, естественно, никакого ощущения подлинности у тебя не возникнет – только реакция отторжения.

Более четверти века прошло с начала переломной эпохи. Но не было, кажется, ни одной попытки сделать фильм о трагической связи времени. О связи, а не о разрыве! И в обход идеологических, ностальгических репрессивностей!

Поразила некартонажность и точность такой упущенной связи. Нынешнее состояние трех героев укоренено в детстве этих людей, таким образом, взгляд на прошлое и настоящее приобретает

содержательную *не*пустоту. С одной стороны, прошлое, реконструированное режиссером и актрисой Натальей Кудряшовой, совершенно гротескное, если разобрать каждый эпизод. А с другой – оно преисполнено такой подлинной чувственности и такого настоящего погружения – истового нерва. Там нет вранья. Кажется, это первый случай действительно осмысления экзистенции очень разных трех товарищей в настоящем времени. Которых ничего не объединяет, кроме этого прошлого. Но это прошлое – не какая-то абстракция, не виньетка, примочка, прикол. Это прочувствованная основа.

3. Когда, еще не посмотрев фильм, читаешь пресс-релиз «Пионеров-героев», то кажется, что это такая знакомая, по известным правилам разыгранная тема. Потом вспоминаешь и понимаешь, что не было фильмов, в которых сочеталась бы позднесоветская эпоха детства с эпохой настоящего. Почему же казалось, что тема эта уже истрачена, использована? Потому что она очевидная. Что может быть прекраснее и интереснее – для художника, не для современника, – чем изучить ситуацию слома эпох, которая, с одной стороны, так или иначе травматична, а с другой – если ты подростком видишь, как ломается мир, и вдруг понимаешь, что может быть так, а может быть иначе, тебе уже ничему учиться в этом мире не нужно. Этот опыт достаточно богат, для того чтобы извлечь из него все свои человеческие черты, свойства, которые могут сформировать личность.

Хотя фильм «Пионеры-герои» как раз о том, как этот опыт занозой остается во всех трех героях, но личность их так и не формируется. То есть они фактически остаются в том же самом пространстве, когда в детстве мечтали изготовить лекарство от всех болезней, поймать шпиона. И только уже во взрослом состоянии, проживая до конца свои инфантильные мечты о подвиге, они обретают возможность двигаться дальше. Куда, мы пока не знаем: это открытый финал.

Кажется, самая сложная задача, которая может стоять перед человеком, – прожить, переварить, прожевать до конца все то, что ты не сумел сделать в прошлом. И фактически обобщение тут уместно, вся новейшая история нашей страны заключается в том, что мы не прожевали тот кусок – кусок свободы, нового общественного устройства, кусок самоопределения, нового экономического порядка. Мы просто его не прожевали. И сделали вид, что об этом забыли. А тут нам напоминают, что надо возвращаться к тому самому месту, когда тебе было десять лет и ты изобретал из заплесневелой хлебной корки лекарство, чтобы спасти человечество.

4. «...настоящее – не что иное, как непрожитая часть всякого прожитого; препятствует к настоящему совокупность того, что по какой бы то ни было причине (его болезненный характер или его невыносимая близость) мы не смогли в нем прожить. Внимание к этому непрожитому образует собой жизнь современника. А быть современником, в этом смысле, означает возвращение к настоящему, в котором мы никогда не были»[1].

1. Агамбен Джорджо. Что современно? Киев, 2012, с. 56.

5. Что может быть проще, чем рассказать три как бы забавные истории из детства, соединить их с судьбой молодых или уже не очень молодых фрустрированных горожан? А потом предложить, представить, раскрыть тему неудавшихся подвигов, которые совершают герои один за другим: девушка, которая спускается в метро, несмотря на клаустрофобию; парень, который пытается спасти тонущего, не умея плавать; гибель третьей героини…

Эта обсмеянная, или оболганная, или ироничная тема подвига, которая действительно имела очень много гротескных черт, тут существует в совершенно другом режиме. Мы сами, многие авторы и зрители не додумали, не прожили то, что здесь пытаются прожить персонажи вместе с автором этого фильма. Кажется, идея подвига, вызывающая у кого-то насмешки и неприятие, и обеспечила не только трагизм, но и смысл преображения героев.

Есть один момент – возможно, для совсем юных людей не работающий. Те эпизоды, где девочка боится, что ее не примут в пионеры. Для кого-то это анекдот. Но снят он, сделан и сыгран до слез. Здесь помимо узнавания, которого у кого-то быть не может, есть узнавание подлинных чувств. Этот пласт переживаний абсолютно вырезан в их новой жизни. Но именно он дает им возможность пройти путь или случайно стать «героем». Совершить, минуя пропаганду, серьезный поступок.

6. Быть готовым к солидарности очень важно. Даже в эпоху сугубого индивидуализма. Или тем более в такое время. Одна из героинь случайно гибнет во время теракта, который, очевидно, произведен женщиной-смертницей из Чечни. После первого взрыва она берет на руки девочку, и в этот момент раздается второй взрыв, во время которого она и гибнет. Это тоже тема неудавшегося подвига. Потому что подвига-то нет никакого, весь подвиг заключается в том, что два живых существа в крайней ситуации, ситуации жизни и смерти, прижались друг к другу. Этот эпизод со взрывом, который у кого-то, у многих даже вызвал резкое отторжение, как раз очень точно расставляет вещи по своим местам. Это же и есть ответ, это и есть смысл детских наивных переживаний пионерского культа. В чем подвиг-то? Подвиг на самом деле не в том, чтобы на дедушку настучать или остановить танк ценой своей жизни. А в том, чтобы в любой момент жизни быть готовым ко всему. Повторим: к солидарности.

Вот и вздрагиваешь, когда видишь, как героиня Дарьи Мороз своего любовника, такого пижона – условно говоря, читателя, автора или редактора журнала «Сноб» – ведет в гостиницу. Какая вдруг в гламурной барышне жалкость проявилась. Ай-ай-ай. Просто мы не знаем (не узнаём) каких-то слоев жизни, которые знает Наталья Кудряшова. И не только она.

7. Замышляя эти тезисы, мы обозначали тему превратности, неадекватности восприятия, реакции сообщества на тот или иной фильм. С одной стороны, тема эта чрезвычайно проста, потому что всегда

«Дурак», режиссер Юрий Быков

можно сказать, что «все дураки, а мы – нет». С другой – она чрезвычайно трудна, нет на нее никакого запроса. Почему?

Приходится подчеркнуть: это проблема объективная, проблема, которая на виду, но при этом не считается актуальной. Российский фильм, в данном случае «Пионеры-герои», отбирается в престижную программу, в «Панораму» Берлинского кинофестиваля, вызывает неравнодушную положительную реакцию. И параллельно с этим вызывает реакцию полного неприятия очень многих наших коллег, других членов профессионального сообщества. Это концептуальное отторжение. Кажется, что пора научиться объективировать свои субъективные ощущения.

О'кей, фильм тебе не понравился, но там же есть совершенно очевидные достоинства. Уровень изумляющей работы с актерами-детьми. Понятно, как сложно с детьми разыграть три полноценные истории, чтобы они естественно смотрелись в кадре, чтобы это складывалось в единое повествование. И вдруг такое неприятие. Откуда?

Ответ: мы отказываемся от своего советского прошлого, которое превратилось в тренд чуждых нам людей. В прошлом и в трактовке прошлого в настоящий момент видится убийственная фальшивка. И фильм Кудряшовой автоматически попадает в эту серую зону.

8. Но есть еще и окказиональные причины, свойственные нашему сообществу. Допустим, мы совершенно точно знаем, что одной из неприятных черт является резко отрицательное отношение к абсолютному большинству новичков со стороны, не из истеблишмента. Про этот фильм никто ничего не знал, его никак не рекламировали. Это фильм, который появляется, как некая своевольная комета на нашем

«Да и да», режиссер Валерия Гай Германика

небосклоне. К Звягинцеву поначалу так же относились именно потому, что он пришел неизвестно откуда. Но сразу получил столько, что все заткнулись.

9. В случае с фильмом «Дурак» тоже есть свой case, как принято выражаться, и это, к сожалению, у нас не осмыслено. У критиков, искушенных зрителей, людей, которые считают, что они понимают в кино, не изжито представление о некоем эстетизме, о том, что все должно быть причудливо, культурно, тонко. И когда тебе вдруг неожиданно бьют молотком в лоб, то, естественно, сразу идет процесс отторжения. А мы начинали с того, что восприятие нового кино связано с личностным болезненным процессом, который происходит внутри, потому что только внутри себя ты можешь проверить подлинность. Если ты не впускаешь фильм, то ничего и не произойдет. Но быть открытым можно (или нет?) даже в эпоху горячей и холодной войны. Во времена несвободы.

10. А есть, казалось бы, с виду трудные, но на самом деле легкие фильмы, которые никуда впускать не надо. «Класс коррекции» – классический случай удобной и желанной большинством людей, включая профессионалов, имитации. Когда предлагают бодрую схему сложной и неоднозначной реальности, которая не обязывает тебя ни к какому душевному труду, ни к какому настоящему сочувствию. Эта схема тебя утешает, в сущности. Ублажает кого-то до слез. Но трагедия бесслезна!

Эта схема как бы говорит, что ты человек, который способен откликнуться. Посмотреть «Класс коррекции» и посочувствовать инвалидам – это то же самое, что походя дать десять рублей нищему на паперти.

Нельзя сказать, плохо это или хорошо, но это не эстетический опыт. Слово «эстетический» не потому что мы эстеты, а потому что эстетический опыт – это как раз нечто большее, чем эстетство. Тем более «хорошо сделанная вещь». В смысле эффектно. Аттракционно.

11. Что очень важно в картине «Да и да» Валерии Гай Германики? На свой лад, впервые в русском кино увидено, прочувствовано совпадение и даже не то чтобы совпадение, а некое идеальное сосуществование позиции героини и позиции, самоощущения режиссера.

Это графоманское искусство. Но в безоценочном смысле! Это то графоманское романтическое искусство, которое невозможно сымитировать, это не ромком. Поражает бесшовное слияние наивного простолюдинского самоощущения, идеалов героини и того, какой наивной позволяет себе быть режиссер.

Говорят, какой кошмар эти сны, какие-то волки, как это пошло… Но если бы этого не было, то и фильма бы не было. Это замечательно. В этом контексте, в этой поэтике, для такой героини это – точная метафора. Потому что такие сны выражают ее мир. А ее представление о художниках, о высоком сделано так, будто Лера – самодеятельный наивный режиссер.

В 1990 году в журнале «Искусство кино» вышел номер про масскульт. Там был опубликован текст из корзины журнала «Декоративное искусство». Леонид Невлер – лучший редактор Москвы, работавший в «Декоративном искусстве», самом авангардном тогда журнале, достал из своих анналов текст какой-то графоманки и написал потрясающее предисловие. Текст был про чуть ли не принцессу, про ее историю любви. Грандиозный графоманский текст, который суперавангарднее любых фильмов, которые предпочитают наши синефилы.

Смотря «Да и да», постоянно вспоминаешь этот безбашенный текст и комментарий одного из самых тонких интеллектуалов Москвы. Но – sic! – это не снобистская позиция, которую в начале 1990-х озвучили наши интеллектуалы, читавшие лоточную литературу и говорившие, что оттуда они узнают про реальность, которую не чувствуют, не догоняют. Это совершенно другое.

12. Случилось так, что русское кино и западное мы рассматриваем по разным меркам. Когда в русском кино появляется что-то, не соответствующее каким-то приближенным имитациям западному, наше сообщество настигает слепота.

Например, фильм Хлебникова «Свободное плавание», который был подражанием как бы Каурисмяки, приняли хорошо. А когда делается что-то погрубее, на свой лад, это уже не годится. Если узнаются хоть какие связи с образной системой западного кино, тогда мы кино приветствуем, хотя оно вторичное, третичное, пятое-десятое. А если делается криво, несуразно, но по-своему, это кажется фальшивым, местечковым, неправильным.

13. С одной стороны, мы готовы трещать про пропаганду, как будто она касается всех других, а мы какие-то чистенькие. Эта пропаганда все

равно во всех порах, хотя мы можем сказать, что держим дистанцию и следим за собой. Но так называемое советское прошлое, взятое на вооружение не нашими людьми, как бы лишено права на переживание. Неподдельное, не коррумпированное, не лицемерное.

В «Пионерах-героях» ценно то, что нет ни «за», ни «против». Это кажется очень важным, без этого вообще нельзя пройти путь возмужания.

Когда на «Кинотавре» кто-то сказал, что «Дурак» попал в Локарно, у наших коллег был ступор. Как же такая грубятина попала в Локарно? Потом там призы к тому же получила. Но дело не в Локарно. А в том, что все сложнее и проще одновременно. Но поди различи!

13. Мы упомянули одну из самых примитивных, бытовых причин, когда набрасываются на новичка. В сущности, следующий уровень – когда набрасываются на то, чему не могут найти удобного объяснения, удобной параллели, не будучи уверенным, страдая комплексом провинциальности, в праве российского кино что-то сказать, что может иметь серьезное значение – пусть даже только для нас. Конечно, есть и некий более обобщенно формулируемый уровень причин этого неприятия – это очень наивный, неумный подход к произведению искусства.

Повторим: кто-то говорит, что волки в клипе «Агаты Кристи» – это черт-те что. Говорить так – значит думать, что пошлость – это какой-то предмет, объект и мы со стороны можем посмотреть и сказать, что это пошлость. Это настолько же наивно, как думать, что, скажем, добро и красота – это какой-то объект. Что если мы нарисуем картину, на которой будет изображен русский святой или пейзаж с медведем, то это будет красиво и по-доброму или, наоборот, жуткий кич. Точно так же и волки, и песня «Агаты Кристи» автоматически не означают пошлость.

14. «Неудобные» фильмы – это фильмы, с которыми не понятно, что делать. Это как неудобная деталь в паззле, которую ты впихиваешь, а вроде она никуда не влезает, и ты думаешь, что она неправильная, а она, может, вообще не из этого паззла, может, она должна отдельно лежать или сопрягаться с какими-то другими фильмами, текстами, другими веками, мирами и иметь свое полное право на существование.

Мы вообще уже забили на наше прошлое и на опыт слома эпох. Никто про него думать не хочет, никто вообще не хочет вспоминать, что когда-то было по-другому и могло бы быть по-другому сейчас. Это люди для себя закрыли, потому что это просто некомфортно, а теперь еще взято на вооружение душителями свободы.

Второй момент. Бенефисный номер – танец артиста Кукушкина с инвалидным креслом в «Классе коррекции». Это такой роздых в «тяжелом» фильме. Дивертисмент, чтобы публика передохнула. Но либо – либо. Либо отдохнуть – либо боль не оттягивать. Один член международного жюри, иностранец, посмотрев на одном из фестивалей «Класс коррекции», сказал, что это даже не эксплуатация. Вот «Полет над гнездом кукушки» – эксплуатация, но там веришь каждой секунде на экране, а тут ни одной.

15. В статье «Что такое искусство?» Толстой говорит, что фальшивое произведение производит гораздо большее впечатление и кажется гораздо правдивее, чем настоящее. Потому что фальшивое нередко и сделано лучше, чем нефальшивое.

Почему мы решили поговорить в эту трудную пору про кино? Потому что это ведь касается не только конкретных фильмов, а важно не только в кинематографическом контексте. Мы уверены: это различение касается всего. Фактическое отсутствие нашего сообщества тоже ведь связано – и в совершенно разных смыслах – с тем, что именно принципиальные вопросы, оценки, суждения вызывают расхождения. Как-то было заседание Гильдии киноведов и кинокритиков, и последний фильм Балабанова «Я тоже хочу» не попал до окончательного голосования в шорт-лист на премию «Белый слон». Там говорили, что это «не лучший его фильм». После крика немногих товарищей он все-таки попал в список. Но дело же не в этом. Просто – доколе?! – за очевидности надо бороться, казалось бы, со «своими». Конечно, не только в кино. Вот и приходится писать тезисы о том, что должно быть ежику ясно. А ежику не ясно.

16. Лев Рубинштейн как-то наполовину в шутку, наполовину всерьез обмолвился, что поэзии нет, потому что она никому не нужна, нет запроса. А стоит появиться людям, которым для выражения своего опыта поэзия необходима, и она немедленно вернется. Так и с различением – (пока) нет запроса. Зачем отличать имитацию от подлинника? В предыдущие эпохи ответы могли быть самые разные – как метафизические (чтобы не ошибиться на пути вверх, к самому главному), так и окказиональные (чтобы прослыть человеком с хорошим вкусом). Сегодня ответ только один – незачем. Потому что, еще до всякого различения, нет ответа на то, какова настоящая функция культуры. Чтобы хорошие люди посмотрели хороший фильм, спектакль в хорошо реконструированном интерьере? Тавтология. Дурная бесконечность. Просвещение? Ну вот, просветили уже практически до стопроцентного уровня политической грамотности, можно отчитаться. Культура, не справляющаяся с элементарными, основными функциями, которые заключаются в том, чтобы хотя бы предупредить, прокричать о неизбежной пропасти, которая ожидает страну, существует только потому и для того, чтобы подтвердить, а по возможности увеличить минкультовский бюджет на следующий год. И степень оппозиционности тут не важна. И занимаются этим далеко не только циники, но вполне приличные, даже иногда талантливые люди. Так откуда взяться способности различать? ◆

Berlinale Palast

Нина Цыркун

ВИЗУАЛЬНОСТЬ И (ИЛИ) СОЦИАЛЬНОСТЬ?

Берлин-2015

В одном из первых своих интервью на 65-м Берлинале Шарлотта Рэмплинг совершенно спокойно сказала, что никаких премий ни она, ни ее партнер Том Кортни, ни вообще фильм «45 лет» не получат. За свою жизнь в искусстве актриса получила столько славы, столько наград, что вполне может равнодушно отдать другим «игрушку мира» – ровно так же, как не превращать усилиями пластического хирурга свое прекрасное лицо в глупую надутую маску. Надо сказать, что этой съемочной группе вообще никто не пророчил никаких призов, так что «Серебряные медведи» актерскому дуэту оказались неожиданными, но вряд ли кто счел их незаслуженными. Фильм Эндрю Хэя «45 лет» (45 Years) воспринимался как почтенная классика, вызывающая уважение, но не будоражащая критическое сознание. Впрочем, взрывных инноваций, исходя из опыта многих предшествующих лет, от конкурсной программы трудно было ожидать; новаторство – это в других программах, в «Панораме» и особенно в «Форуме».

Так или иначе, на этот раз конкурсно-призовую интригу фестиваля задал Питер Гринуэй, чье интервью тоже было опубликовано в один из первых дней в Variety. И там не менее уважаемый, чем соотечественница, деятель киноискусства утверждал, что «старое представление о нарративном кино – синдром «Касабланки» – ушло в прошлое. Теперь большинство предпочитает использовать экран в целях социальных медийных практик… Старый словарь отмирает». Понятие «социальная медийная практика» звучит в данном случае неясно, но, вкупе со «словарем» и, по инерции, думая о Гринуэе только хорошо, подозреваю, что речь идет не о манипулятивных технологиях (что само собой прежде всего приходит на ум), а о доминировании визуальной

образности над фабульной историей. Тем не менее в своей формулировке актуальной киностратегии Гринуэй поставил на первое место социальность, что, безусловно, сыграло свою роль в решении жюри Берлинале, назвавшего лучшим фильмом политически заостренную картину Джафара Панахи «Такси» (Taxi). Разумеется, в решении жюри отразилась принципиальная линия Берлинале демонстративно поддерживать режиссера, которого власти Ирана настойчиво пытаются отстранить от профессии. А тот вот уже третий фильм снимает под домашним арестом, творчеством доказывая, что талант нельзя отлучить от самого себя и он найдет, пробьет себе выход, и, что в этом случае характерно, не паразитируя на интровертных переживаниях его носителя, а обращаясь вовне, к миру, так старательно его отторгающему.

Что же касается конкурсного фильма Гринуэя «Эйзенштейн в Гуанахуато» (Eisenstein in Guanajuato) с его эксцентричностью и агрессивной визуальностью, то здесь на первый план выступает не (медиативная) социальность, а психология. С точки зрения визуальной компоненты в качестве единомышленника Гринуэя можно назвать Терренса Малика с его «Рыцарем кубков» (Knight of Cups), изысканно гламурным экзерсисом на тему кризиса среднего возраста.

Это, конечно, курьезное совпадение, но уж воистину странные бывают сближения: главного героя у Малика зовут Рик – то есть так же, как героя Хамфри Богарта в «Касабланке», преданной анафеме Питером Гринуэем. Отсылка в названии к картам Таро означает, что главный герой Малика, голливудский сценарист, склонен к скуке и хандре, а также нуждается в жизненном стимуле, чтобы окончательно не впасть в уныние. В качестве энергетической подпитки в фильме присутствуют две красавицы – блондинка и брюнетка, соответственно Кейт Бланшетт и Натали Портман, не считая «кордебалета» из фигур помельче. А самого Рика играет «Американский психопат» Кристиан Бейл. Он произносит глубокомысленные фразы на разные темы, главным образом смысложизненные, и в тоне его сквозит отстраненная печаль. Однако в глубину страданий Рика мешают поверить стерильные интерьеры дорогих и абсолютно пустых офисных зданий, куда зачем-то то и дело заходит сценарист, дорогая дизайнерская одежда персонажей и немыслимая красота тоже абсолютно безлюдных пейзажей Лос-Анджелеса, а также тщательно выстроенные композиции каждого кадра и претенциозные позы, которые постоянно принимают все участники процесса, будто стоя под камерами фотокора модного журнала.

Глянцевый колорит, от которого устал его герой, Малику удался отлично (чего не скажешь о содержательности), но здесь основная заслуга принадлежит его оператору, мексиканцу Эммануэлю Лубески, который будто бы попал на съемочную площадку «Рыцаря кубков» прямо из свободного от земного тяготения пространства «Гравитации» и в очередной раз продемонстрировал свое фантастическое мастерство. Между тем в операторской номинации жюри нашло определенный

баланс между чисто технической изобретательностью и художественно осмысленной содержательностью. В итоге «Серебряного медведя» поделили ex equo норвежец Стюрла Брандт Грёвлен, снявший современную высокооктановую версию «Бонни и Клайда» «Виктория» (Victoria) Себастьяна Шиппера редко применяющимся приемом – одним планом, непрерывным движением камеры, причем с большим диапазоном локаций, а также россиянин Евгений Привин и украинец Сергей Михальчук[1] – за фильм Алексея Германа-младшего «Под электрическими облаками». Таким образом, в призовом «вердикте» отмечены, с одной стороны, чисто операторское решение боевика, а с другой – операторское искусство, непосредственно привязанное к социальному контексту.

Работа над фильмом Алексея Германа-младшего «Под электрическими облаками» с перерывами продолжалась более пяти лет. Действие картины разворачивается в недалеком будущем, в 2017 году, то есть в год столетия Октябрьской революции, или, как теперь говорят, переворота. Свое авторское кредо режиссер (он же сценарист) на пресс-конференции выразил так: «Для нас в этом фильме важна такая категория, как время. Россия – страна, которая построена на воспоминаниях и развивается циклично…» Эсхатологическую настроенность визуально выражает неуютное пространство заснеженных пустырей и заброшенной стройки, изредка перемежаемое видами нелепо торчащих свежевыстроенных безликих небоскребов. Густо населенный фильм поделен на семь глав, и в каждой на первый план выходят представители определенной социальной страты – от киргиза-гастарбайтера до лучшего архитектора города. Все эти люди представлены в экзистенциально важные для них моменты, причем большинство из них выходят из схватки с реальностью с большими потерями, хотя

«Под электрическими облаками», режиссер Алексей Герман-младший

1.
Я не случайно называю здесь национальности кинематографистов: мне важно подчеркнуть, что кино давно не соблюдает государственных границ и никакие страны никто из режиссеров или операторов не представляет. Каждый из них представляет только самого себя, за себя и отвечает, а вот по поводу какой страны высказываться и как именно – это тоже его личное дело.

«Рыцарь кубков», режиссер Терренс Малик

кое-кому и повезло, пусть везение и выглядит сомнительным. Кроме основных персонажей в рамку кадра постоянно входят как будто случайные фигуры, произносящие, как правило, что-нибудь не относящееся к теме разговора, но иной раз очень значимое. К примеру, в беседу двух героев вмешивается некто третий с вопросом: «Брат, а война будет?» «Будет!» – не глядя бросают ему в ответ, продолжая говорить о своем.

Не случаен, конечно, и проход отряда курсантов, напрямую отсылающий к блоковским «Двенадцати»; атмосфера фильма насыщена предгрозовым ощущением гражданской войны, хотя никто в фильме соответствующих речей не ведет – как, наверное, не вели их сто лет назад. Вообще создается впечатление, что именно самое важное Алексей Герман-младший предпочел передать «в проброс», мелкими деталями и репликами, заставляя зрителя внимательно следить за повествованием, не отвлекаясь на фиксацию знакомых по предыдущим фильмам режиссера приемов, которые тут все снова на месте. Можно сказать, что это не классический нарратив без всяких признаков «синдрома «Касабланки». А социальное и визуальное здесь выступают в единстве, создающем общее впечатление тягостного ощущения некой паузы, предвещающей катастрофическую разрядку.

Конкурсная программа была поделена на несколько кластеров, так что в центре оказались наиболее социально заряженные фильмы, в том числе «Под электрическими облаками» и сатирическая лента чилийца Пабло Ларрайна «Клуб» (El Club), удостоенная Гран-при жюри. Известный острыми высказываниями по поводу новейшей истории своей страны, критик режима Пиночета, на этот раз Ларрайн обратил внимание на католическую церковь. Он поднял завесу тайны над таинственным исчезновением из поля общественного внимания

священников, ставших фигурантами скандалов, связанных, например, с педофилией. Выяснилось, что их негласно поселили в прибрежном городке, где они безбедно поживают своим закрытым «клубом», коротая время у телевизора, за бокалом вина, на собачьих бегах, под присмотром бывшей монахини в роли экономки. Инцидент с новичком, который должен был пополнить этот контингент, но был опознан своей жертвой и застрелился от стыда и позора, повлек за собой инспекционный визит чиновного прелата из центра, эффективного менеджера от церкви отца Гарсиа (Марсель Алонсо), как заметил один из насельников «клуба», пахнущего парфюмом из duty free. Однако справиться с поставленной ему целью отцу Гарсиа не удалось, его миссия провалилась перед лицом непредсказуемой реальности, результатом ее стало лишь жертвенное убиение невинной породистой собаки, и, похоже, после его отъезда дела в «клубе» пойдут еще веселее – без собачьих бегов, зато под «кайфом».

Еще один чилиец Патрисио Гусман связал в своем сюжете безоглядную жестокость белых завоевателей по отношению к коренному

«Эйзенштейн в Гуанахуато», режиссер Питер Гринуэй

населению с варварской расправой режима Пиночета над сторонниками свергнутого им президента Альенде. Так, будто по библейскому пророчеству, старые грехи отозвались на поколении людей, вовсе не причастных к преступлениям или равнодушию предков: отцы ели незрелый виноград, а у детей оскомина. Автора документального фильма «Перламутровая пуговица» (El botón de nácar), удостоенного «Серебряного медведя» за сценарий и Приза экуменического жюри, не упрекнешь в том, что он искусственно связал исторически разнородные факты: их внутреннее сродство образно иллюстрируется «памятью моря».

В XIX веке британский морской капитан выкупил индейца из Патагонии за одну перламутровую пуговицу и увез за океан приобщаться к европейской цивилизации. Индеец выучил английский язык, получил фамилию Баттон (пуговица), постригся по моде и облачился в партикулярный костюм. Но со временем интерес публики к экзотической фигуре остыл, и новообращенного англичанина отправили на родину, где выяснилось, что он не может вернуться к своему народу и прежнему образу жизни: утратив национальную и личностную идентичность, потерявшись между мирами, Баттон попал мимо своей судьбы. И это было настоящее преступление против человечности. Прошло почти двести лет, и недавно, в процессе расследования преступлений против человечности, совершенных во время правления Аугусто Пиночета, стали разыскивать следы репрессированных противников режима. Свидетели показали, что для сокрытия преступлений трупы (а иногда и еще живых людей) привязывали к железным рельсам и сбрасывали с вертолета в океан. Исследуя эту акваторию, аквалангисты нашли на дне впечатавшуюся в железо перламутровую

«Вулкан Иксканул», режиссер Хайро Бустаманте

пуговицу – все, что осталось от человека, погибшего столько лет спустя вместе со многими другими. Говорят, что палачи выбрали такое место захоронения для своих жертв потому, что человечество знает об океане и его тайнах меньше, чем о космическом пространстве. Почти полностью истребленный белыми поселенцами коренной «народ воды», из которого ныне осталось два десятка человек, верил, что вода имеет голос и что после смерти души переселяются к звездам.

Судьба Чили, страны с самой протяженной водной границей, расположившейся вдоль океана и тесно связанной с ним, в фильме Патрисио Гусмана прослеживается параллельно с судьбой отдельных

«45 лет», режиссер Эндрю Хэй

людей – так же, как океан соседствует здесь с каплей воды в кристалле кварца, видимо, залетевшем на Землю из безграничного космоса тысячи лет назад. Исторические разыскания, философские размышления, документальные интервью и невероятная интуиция автора, скрепляющая разномасштабные, но мистическим образом связанные факты и события, сплетаются в этом фильме в мощную симфонию, где сильное социальное звучание сочетается с поэтичным визуальным воплощением замысла о неразрывной связи единичного и общего, прошлого и настоящего.

В фильме дебютанта из Гватемалы Хайро Бустаманте «Вулкан Иксканул» (Ixcanul) прошлое и настоящее вообще нельзя разделить. (Эта картина получила особо ценимый профессионалами «Серебряный медведь» – Приз Альфреда Бауэра «За художественный фильм, открывающий новые перспективы».) Жизнь на кофейной плантации у подножия действующего вулкана течет так же, как сто, и двести, и триста лет назад. Люди из племени какчикеле говорят только на своем языке и не знают испанского, они не держали в руках сотовый телефон и не смотрят телевизор – у них даже нет электричества. А заработанные на плантации деньги не всем удается получить, потому что их успели удержать за выпитый в баре ром. Режиссер не акцентирует экзотику племенной культуры, показывая бытовую рутину и магические ритуалы как привычную повседневность. Такая же повседневность для обитателей этой глухой провинции – серо-черный курящий вулкан, которому – как божеству – приносят жертвы. За вулканом другая жизнь, про которую старшее поколение и думать забыло, а молодежь представляет как нечто сказочно прекрасное. Главной героине фильма Маре (Мария Мерседес Крой) удалось попасть за вулкан, но совсем не так, как мечталось. Судьба Мары сложилась в фильме вслед за

судьбами многих неграмотных гватемальских крестьянок, у которых образованные городские господа обманом отняли новорожденных детей, превратив это злодеяние в доходный промысел. Мария Мерседес Крой играет свою Мару без привычной национальной темпераментности. В этой юной девушке, живущей в дохристианском мире, непроницаемая тайна африканской культовой маски или же смиренное спокойствие и достоинство ренессансной мадонны, словно предчувствующей свою обреченность на жертвенность.

Не желая показаться циничной, замечу все же, что этничность всегда хорошо продается на кинофестивалях. Нередко она действительно превращается просто в товар, на который всегда найдется спрос, но в случае «Вулкана…» это не так, как и в случае фильма российской дебютантки Эллы Манжеевой «Чайки», который вполне заслужил место не в «Форуме», а в конкурсной программе. Эта история о любви, разворачивающаяся в малоизвестной большому миру Калмыкии, менее всего напоминает любимое фестивалями этническое кино, интересное всего лишь своей экзотикой. Хотя это первый калмыцкий фильм, снятый калмыцким режиссером в Калмыкии за последние тридцать лет. Сценарий Эллы Манжеевой был опубликован в журнале «Искусство кино»[2].

С помощью актеров, в первую очередь исполнительницы главной роли европейски известной модели Евгении Манджиевой, дебютантка рассказала частную проникновенную историю на фоне коллективного портрета своего народа. Оператор Александр Кузнецов передал суровое очарование сумрачного края и затаенную мудрость буддистской медитативности. И конечно, свой важный вклад в успех «Чаек» внес композитор Антон Силаев, виртуозно закамуфлировавший сложносочиненную музыку под естественные шумы. А режиссеру удалось главное – создать замечательный ансамбль, где все ладно пригнано, где нет ни излишеств, ни пустот и где отчетливо прозвучала очень важная мысль о том, что наши представления о любви, свободе и счастье могут не совпадать с тем, как все это представляют себе другие люди, что нисколько не умаляет ценности этих категорий.

Картина еще одной российской дебютантки Натальи Кудряшовой «Пионеры-герои» была показана в рамках «Панорамы». Это история, прослеживающая судьбы поколения, которому пришлось пережить ломку перестройки и не менее бурных последующих времен. История друзей, мечтавших стать пионерами, поклонявшихся пионерам-героям, надевших красные галстуки и страдавших от того, что в жизни не всегда есть место подвигу. Однако, как выяснилось, место для такового у нас всегда найдется.

Правда, по сюжету выходит, что их подвиги смысла не имели, но по логике автора сценария и режиссера Натальи Кудряшовой это не важно. Важно, что благодаря своему поступку Катя вошла в пантеон пионеров-героев и, стало быть, загладила свою детскую вину, не решившись донести на деда-самогонщика, что на ее месте непременно

2. См.: «Искусство кино», 2012, № 4.

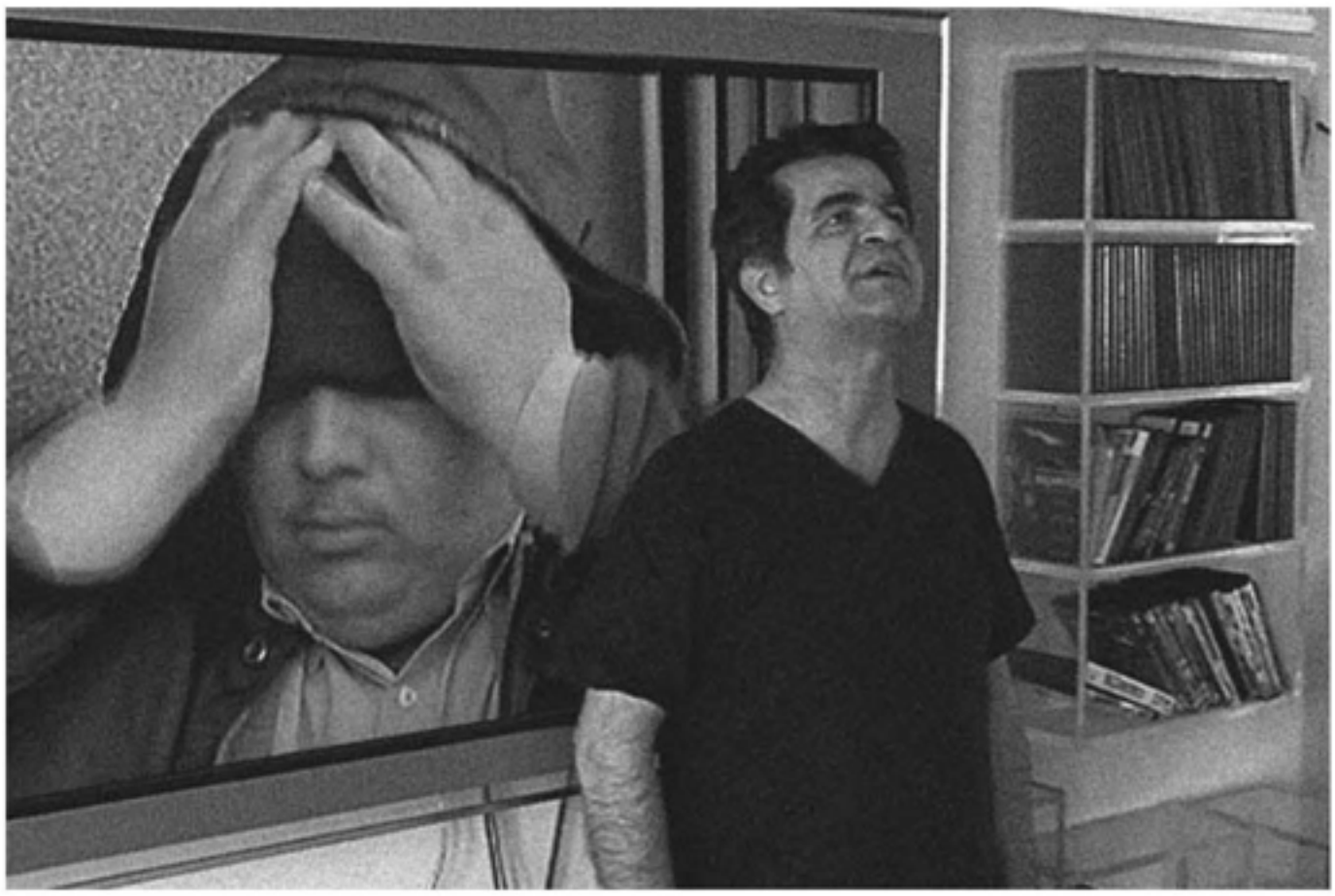
сделал бы, скажем, Павлик Морозов. Автор фильма говорит о причинах идеализма своих персонажей, однако сам идеализм выглядит довольно сомнительным. В его составе шпиономания, доносительство и прочие доблести юной пионерии.

Жаль, что Кудряшова сосредоточилась на фантомных болях бывших советских пионеров, в то время как у нее в руках был реалистичный материал о нашем потерянном поколении, который можно было бы препарировать на предмет сегодняшней поголовной апатии либо подверженности самой топорной пропаганде. Впрочем, последнее, скорее всего, и есть одно из последствий введенной в младенческие головы вакцины коммунистического субстрата. Внешне у этих молодых людей все более чем благополучно. Они получили хорошее высшее образование, переехали в столицу. Ольга (Наталья Кудряшова) стала актрисой, Катя (Дарья Мороз) работает в крупном PR-агентстве, Андрей (Алексей Митин) – политический аналитик. Они ездят на дорогих машинах, берут ипотеку, строят дачи, но ни в любовных отношениях, ни в работе нет у них лада. В них с детства заложен идеалистический

«Клуб», режиссер Пабло Ларрайн

максимализм, не позволяющий мириться с прозой стабильной, но негероичной, скучно-буржуазной жизни.

С этой картиной удачно и красноречиво срифмовалась лента немецкого режиссера Андреаса Дрезена, который уже в третий раз участвует в конкурсной программе Берлинале. Теперь он представил экранизацию нашумевшего и получившего множество призов романа Клеменса Майера «Когда мы мечтали» (Als wir träumten). Это история ребят из Лейпцига, воспитывавшихся в идеалах социалистической Германии, чья юность попала на бурный период воссоединения страны. Идеалы стремительно разрушились, а дружба плохо выдержала



«Такси», режиссер Джафар Панахи

проверку новыми реалиями. Каждый из подростков, а потом молодых людей оказался предателем этой дружбы. Это очень искренняя, честная лента о потерянном поколении, лишившемся навязывавшихся им утопических иллюзий, которые сделали их беззащитными перед соблазнами и брутальной жестокостью реальной жизни.

Лучшим режиссером («Серебряный медведь») на фестивале была признана Малгожата Шумовская, создавшая неожиданный микст камерной драмы и ироничного саспенса в оболочке бытового анекдота. Ее фильм называется «Тело» (Cialo), и телесность нарочито подается в качестве основного материала – начиная с забавного эпизода восставшего из мертвых мужчины, далее развивается с темой анорексии, которой страдает Ольга (Юстина Сувала) – юная дочь главного героя, а также с подсюжетом явления последнему умершей жены. Интрига здесь придумана очень забавная и вполне логичная. Оживший труп – повешенный (или повесившийся) на обочине дороги мужчина, как ни в чем не бывало отправляющийся своим путем, пока выехавший на место прокурор (Януш Гаёс) осматривает местность. Потом дочь, возненавидевшая пьющего отца после смерти матери, попыталась покончить самоубийством, и так же неудачно, после чего была отправлена отцом на излечение к психологу-спиритуалистке, специализирующейся на пользовании доходяг-анорексичек и вызывании духов. Как всякий анекдот, фильм заканчивается смешно, что не отменяет серьезности того, что было предъявлено на экране. А именно: тела пребывают в явном разладе с головой, не слушаются друг друга, и эта ситуация чревата самыми непредсказуемыми последствиями. Рассказанная с юмором, эта история напоминает манеру идеологизирования Кшиштофа Кесьлёвского, но от подражания и тем более пародирования ее отделяет именно ироническая тональность,

выдержанная режиссером в том числе с применением демонстративной визуальной мрачности.

Отсылка к Кесьлёвскому вызывала приятные эмоции – так же, как и при просмотре «45 лет», когда на ум приходил уже Бергман с его драмами супружеской жизни. В фильме Хэя триггером сюжета тоже стал труп, хоть и не явленный на экране, призрак прошлого в виде известия о найденном в одном из ледников швейцарских Альп теле женщины, погибшей почти полвека назад. Известие поступает в канун празднования парой бездетных пожилых людей сорокапятилетия свадьбы, нарушая казавшееся таким безоблачным семейное счастье. Безупречно отшлифованная актерская игра в дуэте, предполагающем долгую совместную жизнь, нагнетает тревогу того же ощущения хрупкости, ненадежности существования, которое может казаться вполне благополучным даже на протяжении десятилетий. И потому выводит фильм Хэя за пределы камерной драмы на двоих, придавая ей стереоскопичность, которой Вим Вендерс, между прочим, пытался добиться с помощью технологического «протеза» – 3D. Вряд ли можно утверждать, что эта попытка удалась – особенно если сравнить его же фильм 1977 года «Американский друг» с новой картиной Every Thing Will Be Fine[3]. В обоих случаях главная тема – вина, которую, как мне кажется, Вендерс делегирует своим героям как человек из того поколения немцев, которые выросли под психологическим давлением обязанности помнить и стремления забыть то, что называют «немецкой виной». Это классический фрейдовский «трансфер»: доставшуюся ему самому как немцу в наследство вину Вендерс переносит и на американца Тома Рипли, и на писателя Томаса Элдана. Но если в «Американском друге» он выводил привычное существование к «бытию к смерти» через нарастающее страдание Тома Рипли, добавляя к ситуации ницшеанский обертон выхода за пределы морали и именно этим добиваясь «стереоскопичности», то в новой картине он приводит Томаса к благополучному изживанию вины, ведя его по линейной дороге стресса, смирения и избавления от груза тяжелого переживания.

Пожалуй, в этом году конкурс был особенно разнообразен – по стилистике, по сценарной изобретательности и по специфике социальной содержательности. В этом плане он вполне соответствовал тезису директора Берлинале Дитера Косслика: «Кино не может изменить мир, но это тот посредник, который пытается помочь нам понять друг друга». ◆

3. Следует иметь в виду, что название пишется именно так, а не Everything Will Be Fine, то есть не «Все будет хорошо», а нечто вроде «Всякая вещь да будет хороша». Можно предположить, что имеются в виду книги, которые сочиняет главный герой – писатель.

Елена Стишова

МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И ПРОШЛЫМ

Русские фильмы в Берлине

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Под электрическими облаками»
Автор сценария, режиссер Алексей Герман-младший
Операторы Евгений Привин, Сергей Михальчук
Художник Елена Окопная
Композитор Андрей Суротдинов
В ролях: Луи Франк, Мераб Нинидзе, Чулпан Хаматова, Виктория Короткова, Анастасия Мельникова
«Метрафильмс», Linked Films, Apple Film Productions, Telewizja Polska, Tor Film
Россия – Украина – Польша
2015

«Пионеры–герои»
Автор сценария, режиссер Наталья Кудряшова
Оператор Руслан Герасименков
Художник Ася Давыдова
В ролях: Наталья Кудряшова, Дарья Мороз, Алексей Митин, Юрий Кузнецов и другие
Кинокомпания «СТВ», Мастерская «Сеанс»
Россия
2014

«Чайки»
Автор сценария, режиссер Элла Манжеева
Оператор Александр Кузнецов
Художник Денис Бауэр
Композитор Антон Силаев
В ролях: Евгения Манджиева, Сергей Адьянов, Евгений Сангаджиев, Дмитрий Мукеев, Любовь Убушиева
Студия «Телесто»
Россия
2014

Ученые выяснили, что некоторые люди имеют генетическую предрасположенность к сложному взгляду на действительность.

Из фильма «Под электрическими облаками». Реплика за кадром

Задуманный в самом начале 10-х годов, фильм Алексея Германа-младшего работался с вынужденными паузами, был закончен в конце 2014-го, а в феврале этого года на Берлинале состоялась его международная премьера. В сценарии именно 2015 год был тем самым будущим, куда хотелось заглянуть. Но из-за пролонгации съемок, затянувшихся почти на пять лет, время действия пришлось перенести в 2017-й.

Едва ли не каждый возьмется пофантазировать, как мы будем выглядеть через две зимы и два лета. Будет, как есть, только еще хуже. Не каждый, однако, вспомнит: год – знаковый. Столетие Октябрьской революции. Голос за кадром скажет об этом в самом начале фильма, и я с тоской успею подумать, какие сатурналии предстоят нам по поводу этой сакральной даты.

Действие выберет иное русло, окунется в туман, в талый снег, заскользит по обледеневшему пляжу, но так и не вырулит из мрака к свету, к весне, к безоблачному небу. Жюри оценило изобразительную концепцию фильма, и «Серебряный медведь» «За выдающиеся достижения в области киноискусства» был вручен – наряду с норвежцем Стюрлой Брандтом Грёвленом – операторам Евгению Привину и Сергею Михальчуку. Я бы включила в наградной лист и главного художника проекта – Елену Окопную. Она разработала радикальное визуальное решение фильма в духе тотальной инсталляции. Камера ведет нас по выбеленному неглубоким снегом пустырю без конца и края, время от времени панорамируя вдоль горизонта, где сквозь туман светится приглушенными огнями похожий на известные картинки Манхэттена призрак большого города. Из тумана материализуется сидящий на стуле саксофонист, возникнут зыбкие очертания недостроенного билдинга, бетонные опоры моста, заброшенная строительная площадка, знаки долгостроя, снятый с пьедестала памятник Ленину с вытянутой рукой, указывающей в направлении, обратном движению камеры. Понятно, что жест вождя («он был, как выпад на рапире») обращен в прошлое. В то время как фильм увлекает нас в будущее, совсем близкое. Там – безвременье, бесконечно длящееся и негодное для жизни пространство, по которому перемещаются люди, чаще всего в одиночку, редко – небольшими группами.

На пресс-конференции Алексей Герман говорил о России, всегда распятой во времени. О России, где прошлое, настоящее и будущее

существуют параллельно. Если же расшифровать хронотоп картины, базовый для ее поэтики, то мы придем к тому, что не раз было говорено русскими мыслителями: время в России поглощается ее бескрайними просторами. Алексей Герман-младший начиная с первой работы из фильма в фильм продолжает осваивать эстетический потенциал русской равнины. В его Garpastum (2005) главным топосом стал пустырь на задворках имперской столицы, где герои фанатично гоняют в футбол, а исторические катаклизмы проносятся над ними на манер бумажного змея. В «Бумажном солдате» (2008) космические страсти разыгрываются в степи, в масштабах которой даже стартовая площадка космодрома не давит на мозги своим монументальным величием. Да и в дебютном «Последнем поезде» (2003) немецкий военврач не в бою сложит голову – он сгинет в российских снегах.

Симптоматично, что художник, подробно прописывающий частную жизнь своих героев в двух последних проектах, на сей раз лишил их личного мира.

Лишь однажды мы окажемся в интерьере большого дома, хозяин которого умер, а его сын и дочь, приехавшие из-за границы, чтобы вступить в наследство, неприкаянно бродят по убитому особняку, преданные родственниками и друзьями – всех ветром сдуло, когда у хозяина дома пошли проблемы. Холодно, неуютно, мертво. Нет, это не домашнее укрытие, где можно отогреться в семейном тепле.

Намек на личные отношения между музейщиком Николаем (Мераб Нинидзе) и крупной дамой с крупными серьгами (Анастасия Мельникова) можно разглядеть в новелле «Место под застройку». Мельникова играет давнюю нежность к человеку, облаченному в гусарский мундир из музейных закромов. Незаметно, чтобы он отвечал ей взаимностью. Вспоминается мотив из «Бумажного солдата», где все женщины повально влюблены в героя Мераба Нинидзе. Тот, кажется, влюблен в свою жену, но умело скрывает чувства.

Главное в новелле – борьба музейщиков за сохранение музея, чье местоположение приглянулось кому-то из олигархов. Сюжет типовой по нашим временам и, как правило, с предсказуемым финалом: ясный пень, музей снесут и на его место поставят очередные новорусские хоромы или торговый центр.

В таких координатах автор (по его словам) хочет рассказать нам историю «про лишних людей и недостроенный дом». Истории – в классическом понимании жанра – нет. Ее и не может быть, когда все персонажи, фигуранты действия, утратили привычку, обычай, если хотите, роскошь (Сент-Экзюпери) иметь внутренние связи и общаться, непрерывно общаться с множеством людей, близких и далеких. Есть персонажи, фигуранты внутреннего действия. Они произносят реплики «в сторону» и невпопад, как бывает в кино Киры Муратовой. Каждую из реплик хочется процитировать, ибо они обнажают рефлексию, которой снедаем прежде всего автор, полагающий и себя «лишним человеком» – подобно своим героям.

«Под электрическими облаками», режиссер Алексей Герман-младший

Главное Событие фильма – торчащий на пустыре недостроенный дом и переживания Архитектора, не спешащего принимать коммерчески выгодные предложения. Строго говоря, это событие можно и не выделять как главное. Здесь нет ни главного, ни второстепенного, ни одной персональной судьбы. Автору не нужны судьбы и характеры – нужны резонеры, комментирующие состояние энтропии, сковавшее людей и среду их обитания.

На мой взгляд, смысл проекта состоит в суггестии, в обнажении причинно-следственных связей последнего двадцатипятилетия, выбросивших Россию в пейзаж гипотетической ядерной зимы, пусть в фильме нет ни слова про ядерную катастрофу. Фильм надо смотреть как исторический – тогда ветвистая метафора про наше близкое будущее обрастет нашим личным опытом и он заполнит драматургические лакуны.

Драматургия проста, как чертеж, на котором размечены векторы движения. Есть флэшбэк (глава 3 – «Долгие сны юриста по земельным вопросам»), откуда и начинается, по сути, развитие сюжета: 1991 год, путч, предчувствие гражданской войны, отречение Михаила Горбачева и конец империи. События перелистываются за кадром, в кадре – их звуковое отражение. Звуковая картинка регистрирует душевное состояние героя – посттравматический синдром.

В 91-м Марат (Константин Зелигер) был тинейджером, а сны про то время достают его и сегодня. Каждую ночь во сне он встречает друга, погибшего в 95-м. Главка про сны читается как прошлое по отношению к экранному времени, которое, в сущности, тоже прошло, хотя – в замысле – должно представать в образах будущего. Фильм застрял в вакууме между прошлым и прошлым. Будущее время здесь – чистая условность.

«Пионеры-герои», режиссер Наталья Кудряшова

Режиссер начал тревеллинг с фигуры саксофониста. Этим жестом, этой внутренней цитатой он отсылает к эпосу Германа-старшего «Трудно быть богом», обозначив преемственность, поэтическую и смысловую. Сын ступает по следам отца и открыто заявляет об этом. Без претензий на глобальные обобщения он хочет рассказать о своем поколении, пережившем исторический разлом эпохи, его тянет на лирическую исповедь, он избывает накопившуюся потребность в рефлексии, разделив ее между своими персонажами. «Я помню коридор нашей старой квартиры. Я маленький, и всё впереди. А теперь этой квартиры нет. Ничего нет. Был целый мир, и нет его», – исповедуется архитектор Петр (Луи Франк), тот самый, что так и не достроил башню по причине смерти заказчика.

Потерянный мир, проклятый и ностальгический, был целостным, и в нем формировались цельные личности. Нынче такое никому не грозит, но осталась память: да, были люди... Архитектор формулирует свой символ веры, как повелось в постсоветские времена, по отрицательной шкале: «Я ненавижу сетевое питание, постмодернизм, унификацию, глобализацию». Этого персонажа в ватнике (!) легко заподозрить в том, что он и есть alter ego автора: именно ему доверены ключевые для картины тексты, иной раз полемичные, как только что процитированный. Архитектор, причем модный, о чем он сам говорит, ненавидит постмодернизм – а что же он исповедует в эпоху постпостмодернизма? Нет ответа. Зато автор, разделяющий радикальный настрой своего героя, снимает фильм, не подпадающий под классический ранжир реализма или модернизма.

Героическая эпоха модернизма стала достоянием музеев и архивов, ее можно стилизовать, но воспроизвести на голубом глазу уже

не получится. В фильме есть выгородка, где расположился музей под открытым небом: описанный выше монумент Ленина, не опознанный мною бюст и стилизованный под античность артефакт – гипсовая голова мужчины.

Что до реализма, то и с ним все непросто. Реализм как зеркало у большой дороги – знаменитая формула Стендаля уже не работает. Проблема форматирования реальности всякий раз требует индивидуального решения. Культурологи с некоторых пор говорят о «новом реализме». Борис Гройс пишет, что новый реализм «не отражает пассивно образ окружающей реальности». Михаил Ямпольский комментирует: «Речь идет о постижении реальности методами, когда-то выработанными концептуализмом для саморефлексии, но теперь приложенными к реальности. Реальность же ныне становится своего рода инсталляцией... Превращение реальности в инсталляцию делает невозможным старую авангардистскую установку на трансформацию мира»[1].

В формулу «новый реализм», в этот формат в аккурат ложится фильм «Пионеры-герои», участник официального берлинского конкурса «Дебюты».

«Как повяжешь галстук...»

«Пионеры-герои» Натальи Кудряшовой вопреки ожиданиям не героика и не психологическая драма. Понять, в чем тут фишка, непросто тем, кто не имеет советского опыта. Кто не жил в стране сверхценностей, не повязывал красный галстук.

«Пионеры-герои» – постмодернистский концепт, смысл которого высекается на пересечении трех новелл, конспективных историй трех одноклассников – Ольги, Кати и Андрея. Все трое успели стать последним призывом советской пионерии.

Ритуал посвящения проходит в присутствии счастливых родителей, под портретами легендарных пионеров-героев, украшавшими пионерскую комнату каждой советской школы. Дети торжественно клялись служить своей стране и совершать подвиги во славу ее. Если Родина прикажет.

Пришла перестройка, и жизнь наших героев пошла по другому сценарию, ничего общего не имеющему с идеей героического служения, мерцающей в детском воображении. Все трое вписались в средний класс. Ипотеки, квартиры, машины – не хуже других. Но – чего-то не хватает. Жизнь пресна и не в кайф. Депрессия? Это модно.

И вот актриса Ольга (Наталья Кудряшова) на приеме у психотерапевта. Он задает вопросы про мастурбацию и про первый оргазм. Видимо, вслед за доктором Фрейдом он считает источником всех проблем сексуальную сферу.

Политолог Андрей (Алексей Митин) день и ночь мрачно торчит в компе, виртуальная реальность поглотила его. Жена страдает, сидя у него за спиной. После долгих уговоров он соглашается поехать за город, но – один.

1. Цит. пост Михаила Ямпольского в Фейсбуке от 14.02.2015.

«Чайки», режиссер Элла Манжеева

По дороге он становится свидетелем драматических событий: в реке тонет неизвестный. Не умеющий плавать Андрей бросается в воду и спасает его. И сам, слава богу, живой.

Третья протагонистка Катя (Дарья Мороз) работает в крупном пиарагентстве, тусуется в разных компаниях. Жизнь бьет ключом! Но именно «профессионалка жизни» совершила подвиг, о котором вся компания мечтала с детства.

Спешившая по своим делам в толпе прохожих, Катя не обратила внимания на женщину в черном – та шла поперек движения. Вдруг толпа расступилась, и Катя, увидев плачущего на асфальте малыша, тут же взяла его на руки, не услышав звука взрыва и не успев понять: это теракт. Вместе с малышом ее накрыло следующей волной взрыва.

Теперь Катин портрет добавлен к иконостасу пионеров-героев. Где-то там, в иных мирах.

В финале увидим Андрея в рясе. То ли послушник, то ли священник, он выходит из дверей монастыря вместе с Ольгой. Она приехала навестить друга. Ага, политолог вырубил свой комп и уверовал в христианские ценности.

Постмодернистская ирония прочитывается: бывших пионеров не бывает. «Как повяжешь галстук, береги его. Он ведь с красным знаменем цвета одного».

Авторский фильм Кудряшовой – она же и автор сценария – обнажает, выводит в сознание вопросы, казалось бы, вытесненные перестройкой и навсегда забытые. Все былые ценности конвертированы в прагматику, в грубый материальный мир. И вроде бы все правильно, все к тому и шло. Уже в 70-е в обществе вовсю гуляли, наподобие фольклорных баек, передавались из уст в уста анекдоты и двустишия

«Чайки»

про вождей революции и про «пионэров» (типа: «недолго мучилась старушка в высоковольтных проводах, ее обугленную тушку нашли тимуровцы в кустах»).

В Интернете мелькнули отзывы, авторы которых уличают режиссера в искажении реальности середины 80-х: мол, не было того трепета и в помине, когда детей по разнарядке принимали в пионеры. И впрямь не было. Режиссер в курсе дела, да только она не о трепете, не об идеологическом экстазе ностальгирует. Она сняла фильм о кризисе среднего возраста своего поколения, того самого, что, успев получить эстафету советских ценностей, окунулось в идейный вакуум. Туманные воспоминания о героике остались приступами фантомных болей. И надо же, детские мечты о подвигах сбылись. В сознании автора...

На стенде компании ALFA VIOLETT, что продавала фильм на берлинском Кинорынке, висели и лежали горкой красные галстуки. Они привлекали издалека, нашего брата особенно. Мы давно забыли про эту деталь школьной одежды, без которой, бывало, из дому не выйдешь, зато после школы галстук немедленно засовывался в портфель. На сленге он назывался «селедка». Теперь это артефакт.

Знак беды

По мере того как бессознательное описывалось и исследовалось в постструктурализме как базовая характеристика личности и социума, в культуре рождались и плодились постмодернистские поэтические стратегии. Открылись такие состояния и такие сюжеты, которые невозможно идентично отразить в реализме.

Кантиленный классический нарратив сегодня уместен скорее как стилизация.

Тем не менее ресурсы психологического реализма, по-видимому, вечны. Все зависит от того, кто и что хочет рассказать. Семейная драма «Чайки» рассказана Эллой Манжеевой с такими деталями и полутонами, с таким чувством ритма, что просто не верится, что это первый, а не десятый режиссерский опыт. К тому же это культурная веха для калмыков – первый фильм, снятый на калмыцком языке. В главной женской роли снялась супермодель красавица Евгения Манджиева.

«Чайки» – love story, рассказанная скорее пластически, чем вербально. Скупые диалоги, напрочь нет болтливости, каковой страдает современное кино. Режиссер сделала ставку на мимезис своей героини и выиграла. Эльза молчалива и грустна, ее лицо выдает затаенную драму, которую агрессивно озвучивает ее свекровь. Мужа, мол, она не любит, оттого детей нет и не будет. Эльза молча сносит эти пощечины. Она и впрямь думала о разводе с мужем-рыбаком. Не ладилось у них. Она учительница музыки и меньше всего домашняя хозяйка. Ему бы надо кого-то попроще.

Между тем жизнь движется, муж с командой собираются в море. Успеть закинуть сеть до ледостава. Риск большой. Тут нужны снайперский расчет и везение. Весь поселок в напряжении. Эльза – как струна. Она узнала, что беременна, но не сказала об этом мужу. Не успела. Не было момента. Он зашел проститься с ней перед рейсом, она повернулась к нему всем телом – будто открылась ему навстречу. А его ждет команда.

Этот жест Эльзы сулит ему поворот в их отношениях, поворот к лучшему. Он уходит обнадеженный, почти счастливый...

В небе появятся чайки, стая чаек. По местным поверьям, чайки – вестники беды, души рыбаков. Но женщины ждут. Они не знают, что рыбаков застали шторм и снежная буря и вместе с лодкой они вмерзли в лед. Только зрители увидят этот стоп-кадр: замерзшие волны и похожие на снежные изваяния люди. Картина маслом.

Оператор Александр Кузнецов сочетает разные стили: есть и жанровые сценки, и авангардистские планы, построенные на цветовом контрасте. В основном же это затуманенные дали, камышовые заросли, тихое, глубокое небо – в эпической раме развивается камерная история.

…А Эльза решила, что станет матерью. ◆

Андрей Плахов

КЛАУСТРОФОБИЯ В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Такси»
Taxi
Автор сценария, режиссер
Джафар Панахи
Jafar Panahi Film Production
Иран
2015

Напрасны (хоть и неизбежны) попытки политически мотивировать «Золотого медведя» для Джафара Панахи – великолепного иранского режиссера, снявшего один из лучших своих фильмов.

Просто его призовую коллекцию по всей справедливости пора пополнить. В ней уже успели запылиться каннская «Золотая камера» (1995), венецианский «Золотой лев» (2000), «Золотой леопард» из Локарно (1997), есть и берлинские награды 2006 и 2013 годов. Панахи уже не впервые со времени запрета снимать и выезжать за рубеж, наложенного на него иранскими властями, позволяет себе по меньшей мере первое да еще и выставляет свое кино на мировые фестивали. Как это у него получается – отдельный вопрос, интересующий многих иностранцев. В ответ они слышат от коллег-соотечественников Панахи: «В Иране все так сложно устроено, что даже не пытайтесь понять».

Мы все равно пытаемся. Два года назад на Берлинале всеобщее изумление вызвал фильм «Закрытый занавес». Панахи и его соавтор Камбозия Партови появляются в образе пленников дома на побережье Каспия. Этот дом, завешанный афишами фильмов Панахи, – последнее прибежище, дальше бежать некуда: за спиной

«Такси»

тюрьма, впереди море. Первый кадр: зарешеченное окно. Здесь прячут от преследований собаку, здесь же от символической бури укрываются разные персонажи, которые могут быть интерпретированы в духе Пиранделло. Клаустрофобия и паранойя замкнутого интерьера, который начинает жить своей жизнью и поглощает героя, позволяют сопоставить картину Панахи с «Жильцом» и другими фильмами Романа Поланского, хотя, разумеется, все культурно далекие параллели такого рода несколько хромают.

«Такси» внешне совсем не похоже на «Закрытый занавес». Это фильм-путешествие по улицам иранской столицы в машине, за рулем которой сидит сам режиссер. Он, жертва запрета на профессию, как будто бы освоил другую и в качестве таксиста подвозит пассажиров, а несколько камер и видеорегистратор снимают то, что встречается на пути. Простодушие этой затеи обезоруживает, а ее малобюджетность рекордна даже для Панахи (чей фильм «Офсайд», по официальным данным, стоил, и это не опечатка, 2500 долларов).

При всей своей вынужденной скромности «Такси» – маленький шедевр и мощное высказывание на тему несвободы. Хотя поначалу фильм довольно успешно прикидывается комедией нравов. В Иране делается много таких непритязательных картин в стилистике «тегеранского роуд-муви»: значительная часть их действия разыгрывается в машине, которую ведет по улицам иранской столицы один из главных героев. Машина неустанно курсирует и в знаменитом фильме Аббаса Киаростами «Вкус вишни», награжденном в Канне «Золотой пальмовой ветвью». Так что прием, взятый на вооружение Панахи, не выглядит таким уж оригинальным. Оригинальным оказывается то, что открывается *за* этим приемом. По словам критика Деборы Янг, в своем саморефлексирующем кино Панахи выступает одновременно автором,

субъектом фильма и его персонажем. Подобные структуры характерны для раннего Киаростами, раннего Махмальбафа и для Панахи от его первой и до сегодняшней работы, но нигде ранее симбиоз реальности и ее интерпретации не был столь естественным и столь конфликтно драматичным.

В первой сцене мы становимся свидетелями жаркой идеологической перепалки в такси между мужчиной на переднем сиденье и женщиной, сидящей сзади (водителя видим только со спины). Мужчина с лицом, лоснящимся самодовольством, негодует на то, что в стране расцветает воровство, и всячески приветствует публичные казни даже мелких воришек. Женщина протестует, доказывая, что недавние казни через повешение никак не привели к уменьшению преступности. Накал страстей напоминает российские распри про «Крымнаш», характерна и та ухмылка, которой кровожадный пассажир встречает сообщение о том, что его оппонентка – школьная учительница: понятно, дамочка из либерального гадюшника, все зло от учения.

Только когда в такси садится следующий пассажир, мы вместе с ним узнаем Джафара Панахи в человеке за рулем. Этому клиенту, симпатичному карлику-хитровану, водитель хорошо знаком: ведь он, карлик, торгует пиратскими DVD-дисками и однажды доставал для Панахи заказанные им фильмы – «Однажды в Анатолии» Нури Бильге Джейлана и «Полночь в Париже» Вуди Аллена! Эта встреча еще с одним колоритным персонажем запускает поверх бытового и синефильский пласт картины: звучит отголосок музыки из «Полночи в Париже». Все прекрасно, кроме одного: режиссер, сидящий за рулем, в отличие от Вуди Аллена, не свободен. А единственный способ дать иранцам возможность смотреть запретное кино (в том числе самого Панахи) – это черный рынок.

Мотив несвободы станет главным в фильме, но мы это поймем не сразу. Сначала вместе с Панахи станем соучастниками бытовых разборок скорее комического, чем драматического, свойства. В такси внесут пострадавшего в аварии мужчину, и он прямо здесь будет диктовать на мобильник завещание в пользу рыдающей жены (он не умрет, но жена будет пытаться добыть и использовать запись). Потом появятся две болтливые кумушки с аквариумом и тут же начнут прессовать водителя: если он не успеет довезти их до источника и они ровно в полдень не выпустят в него золотых рыбок, случится якобы что-то страшное, грозящее их жизни.

Когда в машину подсаживается рыжеволосая, бурно жестикулирующая женщина с букетом роз, кажется, что это просто пополнение в серии эксцентричных персонажей, призванных развлечь (элемент развлекательности вовсе не чужд художественному миру Панахи). Но женщина оказывается хорошо знакомой режиссеру правозащитницей, которую адвокатская коллегия лишила права на юридическую практику. Так сказать, подруга по несчастью. Она едет в тюрьму к объявившей голодовку девушке, арестованной за посещение

волейбольного матча (аналогичный сюжет Панахи блистательно развернул в фильме «Офсайд»). Еще один микросюжет завязывается при встрече Панахи с бывшим соседом, который стал жертвой грабителей, вышел на их след, но решил не возбуждать дело, после того как увидел по телевизору публичную казнь. Эта тема, таким образом, возникает вторично, и тут уже становится как-то совсем не до смеха.

Кульминация фильма наступает, когда Панахи забирает из школы племянницу лет десяти и та с присущей иранкам всех возрастов пассионарностью начинает тараторить обо всем на свете: например, как она любит фраппучино и не хочет ли дядя угостить любимую племянницу. Эта болтовня уже готова вызвать идиосинкразию, но вдруг выясняется, что девочке в школе дали задание снять любительский фильм, строго оговорив, что в нем должно быть и чего категорически не должно. Не должно быть прежде всего насилия и политики (того, что витает в воздухе), а требуются хэппи энд, образ положительного героя и духовные исламские скрепы. В этом смысле требования цензуры к всемирно знаменитому Панахи и школьнице-малолетке совершенно идентичны.

Когда-то в открытом кинотеатре на фестивале в Локарно мне довелось смотреть «Белый шар» – дебютный фильм Панахи. Про то, как девочка выпросила у мамы деньги, чтобы купить золотую рыбку, и уронила монету под дождевую решетку. На протяжении фильма одни прохожие пытаются помочь ей, другие равнодушно проходят, третьи проявляют к этой ситуации корыстный интерес. Больше в картине ничего не происходило, но восемь тысяч человек, собравшихся на площади, смотрели «Белый шар» как самый лихой триллер и не разошлись, даже когда начался ливень. Это впечатление незабываемо. Девочка держит напряжение и в другом фильме режиссера – в «Зеркале», исследующем двусмысленные отношения кинообраза и реальности. В «Такси» много выразительных сцен, но самая яркая из них – когда племянница Панахи, снимая репетицию свадьбы, пытается скорректировать поведение парня, незаметно поднявшего купюру, которая выпала из кармана жениха. Девочка умоляет парня вернуть деньги владельцу, чтобы заснять этот благородный акт: она искусственно лепит «образ положительного героя» – в то время как такие герои рядом: хотя бы ее родной дядя и его бывший сосед.

В поведении, во взгляде этой героини столько страсти, столько желания дойти до самой сути, что можно быть уверенным в будущем иранского кино, как бы над ним ни измывались цензоры. При этом девочка – начинающий режиссер и девочка – племянница Панахи – это разные девочки, так же как сам автор фильма, играющий таксиста поневоле, и таксист с лицом именитого кинематографиста – это разные субъекты, и между ними видится просвет ускользающей реальности.

К концу фильма мы начинаем просто физически ощущать пространство несвободы, хватающую за горло клаустрофобию мегаполиса. Чувствуем неусыпный надзор, присутствие всевидящего ока, отслеживающего маршрут машины с опасным диссидентом. Это чувство

«Такси»

тем очевиднее, чем свободнее движется камера и чем чаще появляется усталая улыбка на лице Панахи, немного смахивающая на маску Чарли Чаплина. Фильм завершается без титров: мы так и не узнаем (значит, не положено), кто в нем снимался, были ли это реальные, случайно встреченные пассажиры или изображающие их артисты. Неизвестно, кто еще работал на картине, кто и как вывез ее за границу, как отреагировали на этот поступок Панахи стражи режима, которые не могли не знать о съемках, но по какой-то причине предпочли не вмешиваться.

На Берлинале фильм помимо главной стал обладателем еще одной престижной награды – приза ФИПРЕССИ. И вот на его вручении было лишний раз продемонстрировано, что Иран – страна кафкианского абсурда. Поскольку Панахи невыездной, награду получал его брат. Приз должна была вручать голландская критик, но иранцу запрещено брать что-либо из рук женщины: пришлось заменить ее на мужчину. Зато на главной сцене Берлинале «Золотого медведя» победно приняла реальная племянница Панахи, с которой мы познакомились благодаря фильму. Она плакала совсем не артистическими слезами. ◆

Игорь Сукманов

ПЛОДЫ ЗЛА

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Дневник горничной»
Journal d'une femme de chambre
По одноименному роману Октава Мирбо
Авторы сценария Бенуа Жако, Элен Зиммер
Режиссер Бенуа Жако
Оператор Ромен Виндинг
Художник Катя Вышкоп
Композитор Брюно Куле
В ролях: Леа Сейду, Венсан Лендон, Клотильд Молле, Эрве Пьер, Розетт, Адриана Асти и другие
Les Films du Lendemain, JPG Productions, Les Films du Fleuve
Франция – Германия
2015

Бенуа Жако не стоит в авангарде кино, его «Дневник горничной» удостоился в Берлине кислого приема. Тем не менее это одна из тех немногих картин Берлинале, которая исключительно кинематографична и безупречна в своем рыцарском, самоотверженном служении кинематографической идее «образ–мысль». В безудержном калейдоскопе сменяющихся картин, в погоне за новациями форм и идейными откровениями пресыщенный глаз обозревателей берлинского форума не вдается в тонкости и вместе с водой выплескивает младенца. Основной упрек фильму Бенуа Жако состоит в следующем: стоило ли ворошить тени прошлого и воскрешать к жизни сюжет, который уже увековечили Ренуар и Бунюэль, если в своей нынешней интерпретации он не открывает ничего нового?

Действительно, в глазах многих «Дневник горничной» Жако выглядит попросту вежливой адаптацией некогда скандальной книги, вся ценность которой состояла в том, что она когда-то вдохновила двух гениев кино, отошедших от ее буквальной канвы и тем самым подаривших кинематографу два самобытных авторских шедевра. Если Ренуар трансформировал «галерею порнографических сцен» в безудержный гимн романтического чувства, то Бунюэль модернизировал ее. Он выступил в роли благородного мизантропа, подменяя

бесстыдный пафос романа элегантным сарказмом и черной иронией скромного обличителя буржуазии. В случае с обоими фильмами буржуа получали по заслугам, мрачная фигура слуги Жозефа – злого «гения-искусителя» горничной Селестины – удостаивалась авторского презрения, вот только самой героине режиссеры кардинальным образом перекраивали книжную судьбу.

Ренуар «спасал» свою корыстолюбивую Золушку, щедро одаривая ее собственным человеколюбием. Бунюэль же поднимал Селестину вверх по социальной лестнице ради того, чтобы увековечить смутную двойственность человеческой натуры. Экранизации двух классиков не проявили должной верности букве первоисточника. Они лишь оттолкнулись от слова, чтобы дать рассказу зажить самостоятельной жизнью. Они воспользовались «грязными» идеями Мирбо, но очистили их от будуарной иллюстративности, прибегая лишь к тем образным намекам и двусмысленностям, которые мог себе позволить кинематограф в эпоху своей невинности.

Формально оба кинематографических «Дневника горничной» оказались чужды эпистолярному жанру книги. Ренуар, правда, скорее в угоду названию, еще изображал Селестину с тетрадью в руках, однако сам сюжет фильма не имел ничего общего с исповедью. В картине же Бунюэля нет даже косвенного намека на существование дневника. И если в первой половине фильма мы еще воспринимаем происходящее глазами Селестины – видим персонажей и ситуации такими, какими их видит она, – то ближе к финалу горничная сама становится объектом наблюдения и теперь уже зритель оценивает каждый ее поступок, пытаясь разгадать ход ее мыслей. Естественно, что, отринув «буквализм романа», Ренуар и Бунюэль упивались свободой кинематографического письма. Тем самым вольное обращение с фабулой и стилем романа оказалось равновелико первоисточнику и даже обогатило его смыслами, почерпнутыми из новейшей истории.

Бенуа Жако избрал иной путь. Его «Дневник горничной» не вступает в полемику ни с романом, ни с его экранными адаптациями. Эта кинокартина стремится максимально точно соответствовать подлиннику, его духу, стилю и структуре. Линейное повествование в ней насыщено флэшбэками – точно так, как это заявлено в романе, в котором ход событий, разворачивающийся в настоящем, прерывается сериями воспоминаний. Жако заявляет, что предпочитает следовать ему в своем фильме страница за страницей, реплика за репликой. И вместе с тем этот литературный «оммаж» нисколько не похож на упрощенную киноиллюстрацию, которой коммерческий кинематограф восполняет пробелы в образовании артлюбителей попкорна.

Сам по себе роман Октава Мирбо не принадлежит к числу интеллектуальных шедевров. Вместе с тем, как всякий «цветок зла», он содержит в себе тайну, которая влечет и вдохновляет «инженеров человеческих душ». Написанный от лица безвестной служанки,

«Дневник…» живописует блестящее общество в шлафроках и домашних туфлях, в той интимной обстановке, где нет нужды держать осанку и следовать предписанным заповедям. Заглядывая в замочные скважины, забираясь под пологи брачных лож, наблюдая за жизнью кухонь и прихожих, роман фиксирует, протоколирует, обличает и смакует природу обывательской мерзости. В этом перевернутом царстве буржуазной красоты пороки захлестывают даже стойкие души и даже обвинители в поисках выхода подчиняются силам зла. Эта книга, в которой социальные и классовые противоречия пробудили к жизни экзистенциальную пустоту, звучит не только эпитафией для «галантной» эпохи. Она прозревает пришествие бесов XX века, предчувствует, но пока еще смутно, его великие катаклизмы. (Именно этим «Дневник горничной» и привлек Бунюэля, который модернизировал сюжет, а самого загадочного персонажа – скрытного и зловещего Жозефа – произвел в буффонные фашисты.)

Версия Бенуа Жако беспрекословно следует главному мотиву книги, но не становится ее рабом. Страницы романа наводнены дерзкими эротическими картинами. Однако строгие кадры фильма (преобладание крупных планов) избегают элементов занимательности. Режиссер опускает все проявления внешней чувственности и страсти. Книжные эпизоды, в которых превалируют плоть и жестокость, изымаются из ткани кинематографического подстрочника. В результате повествовательная канва фильма прорезается режиссерскими купюрами. Эти купюры преобразуются на экране в стилистические фигуры – божественные брессоновские эллипсисы и литоты. Пропуски и преуменьшения никоим образом не связаны с проявлением целомудренности, их задача – создать интеллектуальное напряжение в невозмутимом пространстве жизни, в котором сильные эмоции проявляют себя где-то на периферии. Пороки, преступления, смерти образуют вокруг героини некий нимб, скрытое свечение. Это сакральное пространство, вторая реальность, описанию которой уделяется много места в книге, в то время как в фильме ее присутствие оживает лишь в устных разговорах, фрагментах сна, воспоминаниях… Все это походит на атмосферу тайны, в которой нет ничего таинственного. На поверку зло, каким его *изображает* Бенуа Жако, слишком человечно. Оно мелочно, тщеславно, лицемерно, провинциально. Скрывается в придирках и равнодушии господ, глупости и покорности слуг. И кажется, что именно в такие моменты беспристрастная элегантность мизансцены, все эти просчитанные траектории камеры-пера усиливают асфиксию кадра.

В этом разреженном пространстве максимально сдержанное поведение горничной Селестины в исполнении Леа Сейду подливает масла в огонь. Даже выказывая недовольство или радуясь, она неизменно контролирует свои эмоции. Лишь в самых крайних случаях – известие о смерти матери и печальный финал ее любовной связи с юношей, умирающим от чахотки, – она дает волю чувствам.

«Дневник горничной»

Ей также дозволено быть королевой и стоять над толпой. Одаривать милостью или презрением весь тот круг людей, с которым ей приходится иметь дело вне зависимости от их социального положения, а потом изображать покорность. В трактовке Жако ее образ декларирует сентенцию Мирбо о личности слуги как о человеке «ненормальном, не общественном»: «Это что-то разношерстное, составленное из частей и кусков, которые нельзя приладить и пригнать один к другому»[1]. Образ Сейду не складывается в цельный характер, о чем так сетует критика, но таков удел ее героини. Позы, которые она принимает, отсылают то к буржуазкам Мане, то к «никчемным» Тулуз-Лотрека. При том что в картине много крупных портретных планов Селестины, в них всегда остается психологическая недосказанность. Обычно ее взгляд устремлен на собеседника[2]. Он может быть переменчив – вульгарен и чист, груб и нежен, но его характерности всегда будет недоставать тепла или холода. Селестина, какой ее рисует Леа Сейду, вовсе не сфинкс и далеко не страждущая натура. Черты роковой героини еще не пристали ее податливой душе, и эта неопределенность в характере рифмуется с цитатой из «Дневника…»: «Впрочем, мне и самой неведомо то, чего я ищу… и я не знаю также, что такое я сама».

Подобные смысловые пустоты зияют в экранной фигуре Жозефа – альтер-эго Селестины, ее «демона-любовника». Жако оставляет за скобками экрана его садистские наклонности. Его «темная» натура не(до)инфернальна. Антисемитизм – вот то единственное отвратительное брожение ума, что он исповедует открыто. Можно сомневаться, так ли уж зловещ герой Венсана Лендона, и это

1.
Здесь и далее цитаты из романа приводятся по изданию: Мирбо Октав. Дневник горничной. М., «Скифы», 1992.

2.
В одном из эпизодов фильма, кстати, отсутствующем в книге, Селестина, еще не освоившись в имении своих новых господ, пугается накинувшихся на нее собак. Наблюдающий за этой сценой слуга по имени Жозеф советует героине смотреть животным прямо в глаза. Горничная не отводит от них взгляда, и животные начинают вести себя смирно. Так же прямо, иной раз с вызовом, Селестина смотрит в глаза своим хозяевам.

«Дневник горничной»

противоречие в оценках вторит логике романа, отвечает мыслям книжной Селестины: «Были и такие минуты, когда я спрашивала себя, уж не мое ли воображение – доходящее до экзальтации – придало Жозефу такой вид, в каком я себе его представляла, и не был ли он на самом деле просто неотесанным мужиком, неспособным даже на изнасилование… и на хитро придуманное преступление».

Взгляды, которые Селестина изначально бросает на Жозефа, имеют скрытую сексуальную природу. Об этом красноречиво говорит не лицо девушки: Леа Сейду в этой сцене абсолютно погружена в себя, а последующий за этим эпизодом флэшбэк – странное, практически сюрреалистическое воспоминание горничной о таможенном курьезе, центром которого становится одна из прежних хозяек Селестины. В то время как багаж почтенной дамы подвергается прилюдному обыску, горничная ловит плотоядные взгляды незнакомца в униформе слуги. Когда же вместо контрабандных бриллиантов таможенники обнаруживают в потайном ларце резиновый фаллос, мы видим мужчину уже за спиной Селестины – руками он касается ее шеи и плеч… Это один из немногих символических эпизодов, которого нет в романе, он отсылает скорее к синефильской памяти зрителя. Незнакомец, флиртующий с Селестиной, отдаленно похож на Жозефа из версии Ренуара, что может расцениваться как намек на эротический интерес девушки к угрюмому садовнику.

Но перекрестные взгляды, которыми все чаще и чаще обмениваются протагонисты, не объясняются только пресловутой химией любовного влечения. В их обоюдном любопытстве проступает и нечто более существенное – уязвленное самолюбие. То, что делает их

сообщниками. То, что сам Жозеф объясняет родством душ. В фильме, как и в книге, Жозеф произносит слова, которые задевают героиню и кажутся странными читателю/зрителю: «Вы похожи на меня, Селестина… У нас у обоих одинаковые души… Обе наши души похожи одна на другую». Жозеф придет к такому выводу, наблюдая за ней.

На экране герои постоянно провожают друг друга тайными взглядами, которые перехватывает камера, безмолвно вычерчивая строгие траектории движения. В этом рациональном, тяготеющем к классицизму пространстве кадра томится, словно в золотой клетке, свободолюбивое *сознание* Селестины, вынужденное, даже бунтуя, знать свое место. В каждом новом эпизоде критический ум служанки подвергается большим и малым атакам высокомерного, чванливого, пошлого, распутного мира. Эти большие и мелкие раны наносят не только измывательства Mesdames и приставания Messieurs. Побочные драмы товарок, а также случайные реплики (по примеру той, которую роняет юный месье Жорж, за которым с большим рвением ухаживает Селестина: «Ты навсегда останешься маленькой бедной служанкой») довершают свое дело. Противопоставляя изобразительную сдержанность стиля убийственной силе слов, Бенуа Жако рисует ситуацию, в которой нередко оказываются герои его картин. Это ситуация «индивидуалиста в состоянии крайнего смятения». Чтобы разрешить этот внутренний конфликт, экранная Селестина решается на то, что ее книжная тезка только вынашивала в своей голове. Она становится сообщницей Жозефа в преступлении, которое в самом романе также носило характер гипотезы. Подводя такую черту, Бенуа Жако следует логике времени, и, адресуя свой «Дневник…» нынешнему «жестокому веку с жестокими сердцами», он предлагает нам задуматься о том, что значит жертвовать душой во имя свободы. ◆

Елена Плахова

БОГ УХОДИТ В ТЕНЬ И СМЕЕТСЯ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Клуб»
El club
Авторы сценария Гильермо Кальдерон, Даниэль Вильялобос, Пабло Ларрайн
Режиссер Пабло Ларрайн
Оператор Серхио Армстронг
Художник Эстефания Ларрайн
В ролях: Роберто Фариас, Альфредо Кастро, Антония Сехерс, Хайме Вадель, Алехандро Гойк, Алехандро Сьевекинг, Марсело Алонсо, Хосе Соса
Fabula
Чили
2015

Действие фильма «Клуб», ставшего важнейшим событием Берлинале и награжденного Гран-при жюри, разыгрывается в сизой дымке, в межсезонье, на морском побережье. На окраине чилийского городка стоит мрачноватый дом, который населяют четверо немолодых священников и одна монашка. Такой расклад в монастыре – если это монастырь – несколько странен, но это самая маленькая странность в картине Пабло Ларрайна. Священники не молятся, не истязают свою плоть, они хоть и не роскошествуют, но все же ухитряются совсем неплохо жить, попивать красное винцо и зарабатывать на собачьих бегах. Именно так: их питомец, быстроногий грейхаунд (то есть борзая – единственная порода, удостоенная упоминания в Библии), выигрывает в местных соревнованиях, и его хозяева даже мечтают о национальных конкурсах. Странно опять же то, что все четверо мужчин наблюдают за бегами в бинокль с холма, стоя на приличном отдалении: похоже, им запрещено общаться с местными жителями, а роль медиума и одновременно надзирательницы, курирующей мужскую братию, выполняет женщина.

Вскоре в дом приходит еще один священник, отец Ласкано. С его появлением начинаются проблемы: настроение всей компании портит бородатый бродяга, окопавшийся вблизи странного дома и громовым

голосом кричащий на всю округу, что отец Ласкано в детстве растлил его. Бродягу зовут Сандокан (Роберто Фариас). Он подробно, дотошно, с самыми непристойными подробностями описывает, как это происходило, – и обвиняемый не выдерживает: берет пистолет и вышибает себе мозги. С целью проинспектировать этот скандальный инцидент приезжает отец Гарсиа (Марсело Алонсо) – посланец руководства церкви. По мере его общения с обитателями мы узнаем, что дом представляет собой место ссылки разжалованных священнослужителей – главным образом педофилов, – да и сестра Моника далеко не безгрешна. В общем, перед нами настоящий элитный «клуб» церковных греховодников – «несвятых святых», которых Ватикан отправил подальше от своих глаз и держит под дистанционным надзором.

Предшествующая «Клубу» и принесшая Ларрайну славу трилогия – «Тони Манеро», «Посмертно» («Вскрытие», Post Mortem), «Нет» – непосредственно связана с травмой, которой стал для Чили военный путч 1973 года, погрузивший страну во мрак репрессий и конформизма. Ларрайн родился в 1976-м в аристократической семье правых политиков: и отец, и мать занимали ключевые посты в вертикали кровавого режима. Став режиссером, он разоблачает эту эпоху не политически даже, а – что больнее – эстетически, беря за основу большой стиль европейских классиков и словно опуская его в кислоту.

Фильм «Тони Манеро» назван по имени героя Джона Траволты в «Лихорадке субботнего вечера»: пиночетовское телевидение устроило конкурс на лучшего имитатора бесподобного танцора диско. У героя этой ложносинефильской драмы нет иной цели в жизни, кроме как слиться со своим кумиром. Идолопоклонство убивает мораль, сочувствие и просто интерес к окружающим. Его партнеры по танцам связаны с тайным сопротивлением, за ними следит полиция, а он убивает прозаично, безнаказанно и бессмысленно – совершенный продукт тоталитарного строя.

Тему воинствующего конформизма Ларрайн продолжает в фильме «Посмертно». Тот же актер Альфредо Кастро, который играл имитатора Тони Манеро, перевоплощается в писаря морга: он отвечает за регистрацию поступающих трупов, фиксирует результаты аутопсий. Однажды – это был день пиночетовского переворота – сюда завозят горы мертвых тел и отдельно, с особыми почестями, описывают труп «важного человека» – Сальвадора Альенде. В конце концов спятивший некрофил замуровывает заживо танцовщицу, которой симпатизирует. Перед нами чилийская «Гибель богов», снятая в стиле некросимволизма, с кислотным идиосинкразическим изображением.

Именно от фильма «Посмертно» тянется ниточка к «Клубу»: ведь педофилия и некрофилия ходят где-то рядом. Но в промежутке режиссер снял кино другого типа – завершающий трилогию фильм «Нет». На дворе 1988 год, в воздухе уже пахнет весной, и этот запах впервые пробирается в трупную атмосферу фильмов Ларрайна. Здесь другой герой и другой исполнитель: вместо мрачного, неухоженного, патологичного

Альфредо Кастро – всеобщий любимец и международный секс-символ Гаэль Гарсиа Берналь, уже тронутый голливудским лоском. Это он играет рекламщика, выросшего за границей в семье политэмигранта и выбравшего самую аполитичную профессию. Но именно он вступает в войну с пиночетовским режимом, причем это не война смыслов, а война эстетик.

«Нет» был номинирован на «Оскар» и попал в мейнстрим: кино получилось, в координатах Ларрайна, чуть простоватым. В «Клубе» он возвращается к более утонченной и артистичной форме, виртуозно сочетая мрачную атмосферу с сарказмом и сардоническим юмором. Хотя конструкция фильма выглядит крайне условной и абстрактной, на самом деле она тесно связана с главной темой режиссера, поскольку в утверждении режима Пиночета немалую роль сыграла католическая церковь. Список грехов героев вовсе не сводится к педофилии: одни покрывали пытки, другие были завязаны в политической коррупции, третьи – в торговле детьми. Один из самых отвратительных персонажей в картине – сестра Моника: актриса Антония Сехерс делает из нее живое воплощение лицемерия и едва скрываемой садистской жестокости, которая, конечно, в один прекрасный момент вырвется наружу. В фильме нашлось место и для сроднившегося с режиссером Альфредо Кастро: хотя сыгранный им отец Видаль формально не главный герой, но зато самый органичный в своей закоренелости и двоемыслии. Он полон спеси и отвращения ко всему вокруг, включая себя самого, и как раз в результате этого комплекса неспособен осознать собственную греховность.

Можно сказать, что отец Видаль и сестра Моника, хотя и конфликтуют между собой, олицетворяют старую католическую церковь, обремененную историческими грехами и ни в какую не желающую меняться. Инспектирующий богоугодное заведение отец Гарсиа представляет другое – реформаторское – крыло церковных институций и даже ассоциируется с нынешним папой римским Франциском – как известно, латиноамериканского происхождения. С одной стороны, инспектор тщится ввести более строгие порядки в исправительном доме, который слишком мало напоминает тюрьму и порой больше смахивает на провинциальный санаторий. С другой – отец Гарсиа пытается пробиться к сердцам нашкодивших священников, лицом к лицу встречается с каждым из них, взывает к совести и покаянию. Однако результат его усилий почти нулевой: описав эллиптическую траекторию, сюжет возвращается к исходной точке.

Уже хотя бы этим «Клуб» напоминает абсурдистские притчи Бунюэля и лучшую из них – «Скромное обаяние буржуазии». Разумеется, острие критики направлено на властную верхушку церкви, которая покрывает грехи служителей культа и фактически плюет на страдания их жертв. В то же время Ларрайн показывает, что реально дело обстоит еще сложнее. Греховодники оказываются в одном и том же порочном круге со своими жертвами, будучи развращены

«Клуб»

и коррумпированы, так что история с бородатым бродягой начинает отдаленно перекликаться с двумя другими буньюэлевскими шедеврами – «Виридианой» и «Тристаной».

Понятие «сакральная жертва», недавно введенное у нас в политический обиход, присутствует и в чилийском контексте, который разворачивает Ларрайн. Бородач Сандокан по сути олицетворяет нечистую совесть «святых отцов»; пытаясь расправиться с ним, они хотят избавиться от терзающих воспоминаний. Но Сандокан, до полусмерти избитый, оказывается живучим и неожиданно из врага спокойствия превращается в живую икону – нового святого. Священники холят и лелеют его, обмывают раны, а сам Сандокан охотно адаптируется к нынешнему положению вещей и составляет список нужных ему дорогостоящих лекарств, врачующих не душу, а бренное тело. Получается, что исполняется его мечта: ведь с детства он привык быть «при церкви», в том числе и в сексуальном плане, он даже не представляет себе другого партнера, чем тот, который в сутане. Таким образом, после сотрясения восстанавливается в своей незыблемости конструкция церкви: растлители и жертвы оказываются в одной связке, и в этом несомненно заключена глубокая ирония. Вот он – тот язык, на котором свободный художник должен разговаривать с клерикалами, не боясь оскорбить чувства верующих, как это происходит в России, стоящей в шаге от церковной цензуры.

Буньюэлевские влияния в «Клубе» распространяются не напрямую, а через латиноамериканских последователей великого испанца – назовем прежде всего мексиканца Артуро Рипстейна. Но если у последнего фирменная цветовая гамма допускает доминирование золотистых и рыжеватых тонов, Ларрайн в своей новой работе предпочитает переливы размытого, выцветшего синего и мрачно-серого. И это не только формальная или техническая характеристика. Эпиграфом к фильму звучат ветхозаветные слова: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы». В фильме Ларрайна, снятом против света, словно с намерением погрузить все основные объекты в тень, описан процесс, обратный сотворению мира, – когда божественное начало покидает его, будучи грубо попрано практикой извращенных манипуляций. ◆

Марина Дроздова

ЦИРК. НАРЦИССОВ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Эйзенштейн в Гуанахуато»
Eisenstein in Guanajuato
Автор сценария, режиссер Питер Гринуэй
Оператор Рейнир ван Бруммелен
Художники Ана Соларес, Эктор Ируэгас
В ролях: Эльмер Бякк, Стелио Саванте, Лиза Оуэн, Майя Сапата, Луис Альберти и другие
Submarine, Fu Works, Edith Film Oy, Potemkino, Paloma Negra Films
Нидерланды – Мексика – Финляндия – Бельгия – Франция
2015

«Унесенные пулями»
Yi bu zhi yao
Авторы сценария Цзян Вэнь, Го Цзюньли
Режиссер Цзян Вэнь
Оператор Джейми Алак
Композитор Джордж Аконьи
Художник Уильям Чан
В ролях: Вэнь Чжан, Ван Чживэнь, Хун Хуан, Харрисон Лю, На Ин, Ню Бэнь, Гэ Ю, Цзян Вэнь, Доминик Келли, Мэттью Рей Раггльз
Beijing Bu Yi Le Hu Film Company, Columbia Pictures, Emperor Motion
Китай – США – Гонконг
2014

Случиться может что угодно – и оно обычно случается.

Бастер Китон

Будьте любезны, сообразите мне рояльчик, пожалуйста...

Эдуард Апломбов, конферансье в кукольном спектакле «Необыкновенный концерт»

С этой историей приключилась вот какая история.

Николай Гоголь

Реплика Китона как нельзя лучше подходит к любым биографическим штудиям, особенно экранным; не менее чудесны и другие варианты, выведенные в эпиграф. Тут же и Борис Заходер с нетленным: «Что мы знаем о лисе? Ничего. И то – не все». И сколь угодно долго можно шутить на эту тему – и себя же опровергать, – размышляя о двух дивных концертных номерах, явленных в рифму на экране Берлинале: «Эйзенштейн в Гуанахуато» Питера Гринуэя и «Унесенные пулями» Цзян Вэня.

Фантазию Гринуэя на тему мексиканской одиссеи-эпопеи Эйзенштейна можно назвать порнокомиксом: персонажи утрированы, ситуации карикатурны, homage,

поклон, отсыл к бурлеску мысли и ясности линий знаменитых рисунков Эйзенштейна. Гринуэй, мастер вуайеристского фарса, раскадровывает реальность в авангардном духе, в строго выверенном ритме переводя взгляд камеры от глаз обычных, так сказать, людей, к точке зрения своего персонажа – визионера-гения. Сложносочиненные мизансцены старомодного великого киноискусства благодаря виртуозному использованию эксцентричных дигитальных возможностей обретают фантомно-оригинальные формы. Назад в будущее. Будущее в прошлом.

Следующий на арене – китайский мюзикл «Унесенные пулями» Цзян Вэня. О шикарных шанхайских 1920-х – громокипящий маскарад на тему национальной медиамифологии, на тему лучезарной изворотливости сценических и экранных искусств, цветущих в огнях политической рампы. В основе истории (по-гоголевски: «с которой случилась история…») исчезнувший первый полнометражный китайский фильм (по преданиям, сделан в 1921 году). В нем воссоздавалась знаменитая интрига 1917 года: конкурс куртизанок в Шанхае, гибель победительницы – или убийство как следствие криминальной вакханалии. Теперь китайская Лени Рифеншталь вполне точно имитирует позы Романа Кармена (цитируются известные фотоснимки), алый «Бьюик» летит на Луну, танцы в стиле Фреда Астера, оперные иллюстрации амбициозных политических страстей. И много-много других фокусов.

Оба фильма – отдохновение для души, скучающей по зрелому цирковому размаху киномышления и умеющей ценить продуктивные формы авторского нарциссизма. Что любопытно в обоих проектах – последним (нарциссизмом) наделено эго как авторов фильмов, так и их персонажей: тоже авторов и тоже проектных мыслителей.

Кстати, на берлинской пресс-конференции Гринуэй сказал о том, что приступил к работе над следующим полотном об Эйзенштейне – о коллизиях вокруг утерянных кинопленок с фильмом, будто бы снимавшимся на первом международном съезде киноавангарда в Швейцарии в 1929 году под руководством С.М. То есть мы видим приятную преемственность сюжетов. И ощущаем, как и тут, и там исчезновение, таяние реальности провоцирует сны разума, рождающие клоунады.

На той же конференции Гринуэй говорил о видимой гибели кинематографа в старом его понимании – «…лишь пять процентов зрителей смотрят голливудские фильмы в кинозале…» – и о том, что «именно это провоцирует его интерес к гениям киноискусства». И поэтому – Эйзенштейн. И герой вдохнул жизнь в уставшее искусство Гринуэя, которое уже немало лет влачило в галерейном формате, в формате, скажем так, заводного натюрморта.

…И вот по мексиканской дороге под звуки Прокофьева мчится моцартиански счастливый, пышущий энергией и упивающийся своим талантом (еще не остыл на его ладонях жар рукопожатий европейских властителей искусства) гений из революционной России. Сонмы книг сопровождают его на манер временно притихших ангелов

(-хранителей). И в душевых палатах гуанахуатонского дворца его нагое тело (выдержанное в колоре безудержного рубенсовского жизнелюбия и в то же время как-то девственно пупсовое) полюбило душевые струи. «А в России нет душа, только ванны…» – произносит персонаж. И прелестная колоратура дальнейших реплик живо вводит зрителей в абсурдную реальность далекой авангардистской «Итаки», откуда отшвартовался любознательный полубог. Он брызжет эгоцентризмом – и вполне логично, что ему приятно беседовать с самим собой: со своим генитальным собеседником. Который волею судьбы приучен к «супер-аскезе», к «торможению перед целью»[1].

Приапический водевиль, как и пытливый сатириаз, набирает обороты – и следует (знаменитая ныне) сцена дефлорации. Про которую Гринуэй сказал в Берлине следующее: «Если вы заметили, сцена эта располагается ровно в середине фильма и служит точкой симметрии. Понятие «секс» слишком важно для реальности и для творцов – и я не хотел придавать ему ни тени сакральности в фильме…» Это объяснение флегматичной подробности, с которой выстроена мизансцена, кстати, копирующая – не без чудесной иронии, конечно, – один из известных рисунков Эйзенштейна. И отчасти драматургическая цель эпизода – торжество любознательности, побеждающей «подавительные силы». Гринуэй скрупулезно следит за тем, чтобы в эпизод не просочились сентиментальные нотки – в том смысле, что царит чистый дух эксперимента, рациональной воли (и при желании можно было бы и на этот счет привести соответствующие цитаты из заметок Эйзенштейна про ratio и sex, но во избежание вульгарных трактовок не будем). В фильме Гринуэй, заметим, избегает и намека на какие-либо вульгарно-социологические разоблачительные провокации. Единственный жест, от которого он не стал себя удерживать, – анекдотическая виньетка финала выше обсуждаемой сцены: красный флажок в попе русского авангарда. Здесь и правда слишком много смыслов – сложно удержаться.

А также: на всех этапах фильма повествование не теряет смятенной энергии, так называемой василады. «Василада – это арго для дурашливого трансового состояния, вызванного марихуаной», – пишет Анита Бреннер, а Эйзенштейн читает и объявляет василаду основой своего мексиканского фильма, используя уже, как считают исследователи, вне наркотического контекста и как метафору культурной и эмоциональной эклектики мексиканского характера[2]. И отсюда уже следует, что Гринуэй использует в качестве сюжета просто некоторый объем этой чудесной василады – она и есть материализованная суть происходящего. Или «гон» – наверное, уместное слово. Гон визионерский и человеческий, несущий персонажа сквозь карнавал мертвых – и живых. Сквозь семейку Синклеров, продюсирующих мексиканский проект (и в соответствии с контрактом владеющих не только негативами и позитивами, но и «всеми сюжетами и идеями, воплощенными в указанной кинокартине»). Сквозь реалии и мифы бытия

1. «Он, например, писал Пере Аташевой, что «ни разу не доводил до конца дела с объектами влюбленности», и обобщал: «Я неоднократно жаловался Вам на «торможения» во всех моих проявлениях. Переторможенность. Доходит до мелочей: мне достаточно захотеть чего-либо (самую ерунду), чтобы немедленно мною сделалось бы все, чтобы этого не получить. Я уже давно это расцениваю как перенесенне с сексуальной сферы, где супер-аскеза так выработала подавительные силы и их немедленное автоматическое включение – (стоит только проявиться желанию), – что это распространяется на всю деятельность вообще!» – См.: Ямпольский М. Сублимация как формообразование. Заметки об одной неопубликованной статье Сергея Эйзенштейна. – «Киноведческие записки», 1999, № 43, с. 32.

2. Контекст почерпнут из статей Оксаны Булгаковой «Теория как утопический проект» («НЛО», 2007, № 88) и беседы Олега Ковалова и Натальи Сиривли «Оптическая фантазия № 5» («Искусство кино», 1998, № 7).

«Эйзенштейн в Гуанахуато», режиссер Питер Гринуэй

городка Гуанахуато. Можно с той или иной долей вовлеченности в мемуаристику размышлять о таких прекрасных нюансах, как то: когда группа перебиралась из Мексики в Америку после остановки съемок (сложный клубок частных и политических взаимоотношений), она была задержана на границе по причине обнаружения скетчей порнографического характера, связанных с фигурой Иисуса, – и месяц Эйзенштейн, Тиссэ и Александров куковали в городке Ларедо. В фильме этого эпизода, будто бы имевшего место в реальности, кстати, нет. Или начинается поиск истинных причин того, почему Эйзенштейну не удалось найти себе применение в Голливуде. И зачем он вообще вернулся? Или… Тут можно, следуя тезису Бастера Китона (см. эпиграф), наткнуться на все что угодно – и на что угодно натыкаешься. Тем более что общеизвестная, «медийная» биография Эйзенштейна имеет, скорее всего, совсем мало общего с контурами его личности. И это «скорее всего» особенно общеизвестно.

А вот китайская журналистка не без укора спрашивала своего соотечественника Цзян Вэня, режиссера «Унесенных пулями», о том, сможет ли вообще международная аудитория хоть что-нибудь понять в его каверзно полижанровом полотне. В котором исторические клише, фигурально выражаясь, танцуют джигу. «Сможет!» – было ей ответом. «Имя нам – бравурный маньеризм, – сформулировал режиссер. – От трюкачества немой комической к голливудскому эпосу через романтический нуар и абсурд лживых киножурналов к призраку правды…»

«Унесенные пулями» тоже имеют, так сказать, точку трансцензуса в середине фильма. Это момент, когда по ходу бурного развития событий: дива дивная, похожая на оживший цветок, уж погибла, обвиняемый за решеткой, политическая сумятица фонтанирует, на подмостках

«Унесенные пулями», режиссер Цзян Вэнь

варьете актеры разыгрывают конферанс на тему интриги и представления становятся все кровожаднее… – в этот момент персонажи решают сами снимать фильм о происходящем. Все перипетии повторяются – но теперь в обличье «кино в квадрате», где на новом уровне соревнуются макабр и сатира. Короче, истинный «горшочек, вари!», как писали братья Гримм, – кинокаша лезет через край горшочков, заливает кинозал… Влюбленная режиссерша предлагает обвиняемому в убийстве сыграть самого себя – и сбежать из-под ареста на съемочной площадке. Симфонизм расцветает – не только по принципу «горшочек, вари», но и вдобавок по принципу равелевского болеро. «Моя цель – напомнить аудитории, что не надо верить рассказчику, – говорит Цзян Вэнь. – Правду найти сложно, но я обращаюсь к зрителям: будьте начеку и не верьте тому, что видите и слышите. Правда ускользнет, но, по крайней мере, надо быть бдительным в отношении неправды. Причем и ложь, и истина меняют свой облик и то, как они выглядели вчера и сегодня…» Золотые слова – человека, имеющего дело с еще той национальной историей.

«Эйзенштейна в Гуанахуато» и «Унесенных пулями» объединяет – в воспаленном или тлеющем воображении фестивального критика – всего лишь некая интонация: азарт театрализации. Конечно, режиссеры ставят перед собой разные цели. Помимо одинаковой: доставить удовольствие именно своей аудитории.

Гринуэй столь же ревностно служит собственной идеологии «искусства ради искусства», богам живописной конструкции, как и его герой Эйзенштейн – своим. Фильм Гринуэя, в сущности, камерный. И трогательно коленопреклоненный перед кинематографической теорией Эйзенштейна – в тонко продуманной сюите любовно конструируются

«Унесенные пулями»

и кадрируются тезисы о «собственной речи кинематографа, его синтаксисе, азбуке формы…».

Цзян Вэнь же играет с азбукой формы скорее как наперсточник. И тут, кстати, становится понятно, зачем ему все это ассорти из стилей – они (стили, жанры) в пестром полотне повествования исполняют функции разных подходов к Истории, разных концепций ее интерпретации.

А Гринуэй, конечно, слишком взрослый (в своем таланте), чтобы искать правду: не по чину будет...

Но так или иначе оба явили нам отраду для глаз и синефильских душ. И чудится нам тут славная симметрия – ибо «по обе стороны» драмы и трагикомические пасодобли частных судеб и Времени превращаются в некие гиньоли. А знаем ли мы, что ту куклу создал зубодер, бывший ранее ярмарочным торговцем, который, дабы заглушить стоны своих пациентов, стал развлекать толпу марионетками. И где-то за шелковым занавесом, за невидимой географической кулисой, китайский кинокритик тоже обшивает свои мысли строчками по поводу этих двух фильмов и их персонажей-фантомов… ◆

Дмитрий Десятерик

ПЛОТЬ И ЛОЖЬ

«Взгляд тишины»
The Look of Silence
Автор сценария, режиссер
Джошуа Оппенгеймер
Оператор Ларс Скри
Музыка: Сери Бананг, Мана Тахан
Final Cut for Real, Making Movies Oy, Piraya Film A/S, Spring Films, Anonymous
Дания – Норвегия – Финляндия – Индонезия – Великобритания
2014

В 2003 году американо-датский документалист Джошуа Линкольн Оппенгеймер во время путешествия по Индонезии познакомился с местным окулистом Ади Рукуном. Ади родился в 1968-м, спустя два года после того, как его старшего брата Рамли убили проправительственные «эскадроны смерти». Тяжело раненному Рамли удалось бежать и добраться до дома, но бандиты забрали его вновь, и он не вернулся – был казнен на берегу Змеиной реки. Рамли стал одним из по меньшей мере миллиона человек, истребленных без суда и следствия в борьбе с коммунистами, проводимой режимом генерала Сухарто в 1965–1966 годах. В «коммунистах» оказались не только левые активисты, но и жители бедных предместий, интеллектуалы, члены профсоюзов, а также все китайцы, независимо от их идеологических предпочтений. Армия перепоручала расправы гангстерам или проправительственным активистам. Диктатуру Сухарто поддерживали США.

Через девять лет после встречи с Ади Рукуном Оппенгеймер снял документальную драму «Акт убийства» (The Act of Killing, 2012), в которой предложил ветеранам «эскадронов смерти» (себя они называли «преманы» от искаженного английского free man – свободный человек) реконструировать сцены пыток и убийств на съемочной площадке. Главным героем «Взгляда тишины» стал сорокачетырехлетний на тот момент Ади Рукун.

Обрамляющий кадр «Взгляда тишины» – дальний план двух грузовиков на ночной дороге; едут, раскачиваясь и стреляя фарами, в желтом свете мечутся тени людей, шума моторов не слышно: слишком далеко. Тишина, впрочем, здесь всегда *заметна*.

В таких машинах везли людей на смерть в 1965 году.

«Взгляд тишины» – фильм об оптике и о времени. Ади путешествует по округе и подбирает очки своим клиентам. Лечит и убийц, и семьи убитых. Расспрашивает о прошлом, которое не хотят вспоминать ни одни, ни другие.

Снимая «преманов» в «Акте убийства», Оппенгеймер сумел пробудить в них инфантильную непосредственность, с которой они хвалились своим беспределом и воспроизводили пытки в кичевой постмодернистской эстетике и бесхитростной игре[1]. Во «Взгляде тишины» вызов намного сильнее, потому что традиционная диалогическая форма служит здесь уникальной задаче: свести жертв и палачей лицом к лицу в прямой и небезопасной конфронтации. Макабрический водевиль «Акта…» развоплощает убитых, тогда как «Взгляд тишины» дает

«Взгляд тишины»

им лица, имена и судьбы, а убийцы теряют свое ролевое обаяние, представая теми, кто они есть: варварами и психопатами. Если в картине 2012 года они твердят о сумасшествии, о внутренних демонах, о психиатрической помощи, то во «Взгляде тишины» делятся испытанным народным средством – чтобы уцелеть умом, достаточно пить кровь казнимых, «соленую и сладкую одновременно».

Каждое появление Ади в кадре подчеркивает его взрослость. Он ведет себя с невероятным достоинством, куда бы ни пришел и что бы ни услышал. Он невозмутим, но не безучастен. Он – идеальный расследователь. Один из убивавших в 1965-м говорит: «Ваши вопросы слишком

1. The Act of Killing можно перевести как «игра в убийство». См. также: Новоженова Александра. Убийство без жертв. – «Искусство кино», 2013, № 9.

«Взгляд тишины»

серьезны. Я не люблю такие». Глубину вопросам среди прочего придает взгляд. Вокруг этой оси – взгляда Ади, молчаливого и внимательного взгляда взрослого человека, – организована образная система фильма.

На одном ее краю – крошечные живые объекты, подпрыгивающие от внутреннего напряжения личинки бабочек, которые никак не могут трансформироваться, перейти в следующую возрастную стадию. На другом краю – отец Ади, странное существо, в свои сто три года утратившее связь с реальностью, но считающее себя шестнадцатилетним и поющее непристойные песенки о ком-то, кто «так сексуальна».

Между этими крайними полюсами – мать Ади, разговаривающая с личинками на ее ладони, и его маленькая дочка, которая пукает и смеется, чтобы скрыть конфуз. И – один из убийц, также впавший в спасительное слабоумие (его дочь – единственная из круга «преманов», принесшая искренние извинения). А также описания того, как убивали Рамли, вплоть до того, что именно, чем и каким образом отрезали. Есть тут и многочисленные пациенты, страдающие расстройством зрения не меньше, чем избирательностью памяти, и состарившийся головорез с круглыми красными проверочными оправами на дергающемся лице. Оптика здесь понятие не менее биологическое, чем политическое или кинематографическое. Что значит лучше видеть? Правда в теле. Правда есть в костлявых ногах и в дряхлом туловище про́клятого долголетием отца. Оппенгеймер подробно показывает то, как старика бреют, моют, фиксируется на его изношенной физиологии. Тело – единственное свидетельство, которое нельзя подделать, от которого не отвертеться. Указывается точный возраст большинства героев. Мать вспоминает, что у отца начали выпадать зубы после убийства Рамли. В следующей сцене уже дочь Ади рассказывает, как ей вырвали молочный зуб, и тут же на столе подрагивают личинки,

как диковинные живые зерна. История записывается на телах столь же безостановочно, сколь машина в «Исправительной колонии» Кафки вырезает приговор на коже осужденного[2].

Историческое и персональное время Ади сообщаются сквозь зону неопределенности, безбытийной пустоты: два с небольшим года, отделяющие его рождение от гибели брата. Ади рожден во спасение родителям; он пытается осмыслить смерть того, кого никогда не знал, того, кто присутствует в его жизни, не присутствуя в ней. Понять, как и почему умер Рамли, для Ади означает понять и себя. Однако пропаганда прячет убитых за идеологическим бредом и взыскует безвременья. Остановить историю в поддельном моменте торжества, скрыть трупы, стереть кровь, подменить причины. Вершина – архивная запись 1968-го (год рождения Ади) – чудовищный репортаж NBC, где один из местных чинов складно и серьезно толкует: «Они сами просили убить себя».

О своем постыдном опыте общество молчит столь же выразительно, сколь отдельные люди гордятся содеянным. В слове «look» заложены симметричные смысловые векторы: взгляд – и образ, внешность. Оппенгеймер находит множество способов визуализировать тишину: бессловесные хлопоты матери Ади, камера, которая скользит «восьмеркой» при молчащих собеседниках, тягостные паузы в очных встречах с палачами, летучие мыши, мечущиеся в вечернем небе, пронизанные стрекотанием цикад джунгли, безмолвные пейзажи Змеиной реки.

Взгляд тишины – это буквально то, как Ади смотрит видео с признаниями убийц. А еще та бездна, которая обязательно посмотрит в ответ с веселым вызовом или раздраженным непониманием глазами соседа, потрошившего односельчан полвека назад.

Зловещие грузовики продолжают движение. Столетний старик бормочет песню о сексуальной красотке. Бабочки не выходят на свет, как бы их ни заклинала мать. Ади и Джошуа не получают своих ответов. Они получают фильм, это их поступок: человек с камерой способен повлиять не на историю, а на восприятие истории.

Кино – взгляд оттуда, где глаз не осталось. ◆

2. Любопытно, что телесность – мотив, вообще свойственный изощренным режиссерам Юго-Восточной Азии. См.: Десятерик Дмитрий. Венеция-2001: Дорога цветов. – «Искусство кино», 2002, № 4.

Алексей Герман-младший:

«ВЫДОХА, ВЗЛЕТА — НЕТ»

Беседу ведет Сергей Сычев

Internationale Filmfestspiele Berlin

Сложный по композиции, неприветливый постапокалиптический манифест Алексея Германа-младшего, получив «Серебряного медведя», видимо, не окажется хитом российского проката. Но фильм «Под электрическими облаками» от этого не перестает быть высказыванием, в которое поместились ответы на важные вопросы современности. Хотя современность в России, начавшись век назад, все никак не закончится, и даже прыжок в будущее, пусть и недалекое, в 2017 год, не приближает нас к ее горизонту. Об этом, и не только, мы попытались побеседовать с Алексеем Германом-младшим.

Сергей Сычев. Вам с самого начала было понятно, что главных героев и сюжетных линий будет много?

Алексей Герман. Месяца через три-четыре каждодневной работы. Сначала вся история крутилась вокруг архитектора, но в какой-то момент мне показалось, что во всем этом мало энергии. Вторично как-то получается. Вот ходит некий человек, который, оправданно или неоправданно, переживает из-за несовершенства мира, невозможности быть собой, заниматься чем хочется. Который не знает, какой должна быть страна, но убеждения у него вроде бы «левые». Но он и демократ при этом. Вдруг я себя поймал на том, что, когда в сюжете появлялись другие герои, мне хотелось поговорить и о них. Тогда я решил сделать ход, который для себя называю 3D. Мне показалось, так интереснее, органичнее. Дальше события развивались очень естественно. Если говоришь о будущем, то не можешь не говорить о прошлом. Иначе теряются смыслы. Так в сюжете возникли сны о прошлом. Потом долго нужно было все это утрамбовывать. Персонажей я писал со своих знакомых.

Сергей Сычев. Подбирали по принципу социального типажа?

←
«Под электрическими облаками», режиссер Алексей Герман-младший

Алексей Герман. Ощущение попадания было на первом месте. Например, брат и сестра из фильма существуют на самом деле. Конечно, я эти образы сильно переработал, и папа у этих людей не умер. Но если бы они оказались в такой ситуации, с ними случилось бы то же самое. Дом, набитый дорогими художественными артефактами, тоже списан с реального. История про закрытие музея – из Питера, где несколько лет назад активно меняли тех, кто хотел что-то делать, на более «сознательных». В том числе на «Ленфильме». Каких-то героев я придумал, конечно. Я пытался выстроить в чем-то стихотворное произведение. Не знаю, получилось ли.

Сергей Сычев. А когда вы героиню называете Александрой Федоровной, вы ей мученический венец предвещаете?

Алексей Герман. Вообще об этом не думал. Я в принципе ни о чем подобном стараюсь не думать. Наверное, в сценарии есть много вещей, которые можно понимать и интерпретировать по-разному. Мне просто показалось, что превращение Саши в Александру Федоровну, а в финале ее все так называют, – это хорошо. Наверное, надо придумать, что отвечать на этот вопрос, чтобы глубокомысленнее казаться. Вот есть момент, когда героиня встает на руки, опираясь на огромную голову Ленина. Не знаю, что это значит. Но для меня это образ, который шире, чем то, что можно проговорить. Шире метафоры. Меня часто спрашивают про недостроенное высотное здание, вокруг которого развивается действие. Но ни я, ни архитектор этого здания ничего не хотели им символизировать. Было важно, что здание придумано сложным, надломленным, куда-то стремящимся. Тонкая, странная конструкция. Она и существует, и не существует. Ее никогда полностью не видно, она то в тумане, то в снегу. Она органична главному герою и актеру, который его играет. Мы не задумывали ее как образ России.

Сергей Сычев. Вавилонская башня?

Алексей Герман. Наверное. Но я так для себя не формулирую. Мне важнее, что это попытка воткнуться вверх, но попытка, которая как-то затормозилась. Выдоха, взлета нет. Может, глупо звучит, что я об этом не думал. Но – вот так.

Сергей Сычев. Вы ведь все равно, пусть и после съемок, как-то интеллектуализируете, артикулируете свои образы.

Алексей Герман. Я никак не мог придумать, как нужно снимать финал. Он был написан у меня так: герой сидит на берегу моря с пистолетом и пытается застрелиться. Когда мы снимали, то задержались из-за финансирования. Стало холодать. На пляж выпал снег. Потом море затянуло льдом. На следующий день началась оттепель, пляж растаял, а море осталось подо льдом. Стали пробовать снимать. Получилось фальшиво. Я пошел думать в кафе. От ужаса я зачем-то потребовал от своих ассистентов найти мне двух карликов и одного великана. Все на меня смотрели как на полного идиота. Вдруг недалеко от меня садится за столик человек и начинает очень эмоционально и громко говорить. Причем я понимаю, что говорит он сам с собой. Вокруг него никого

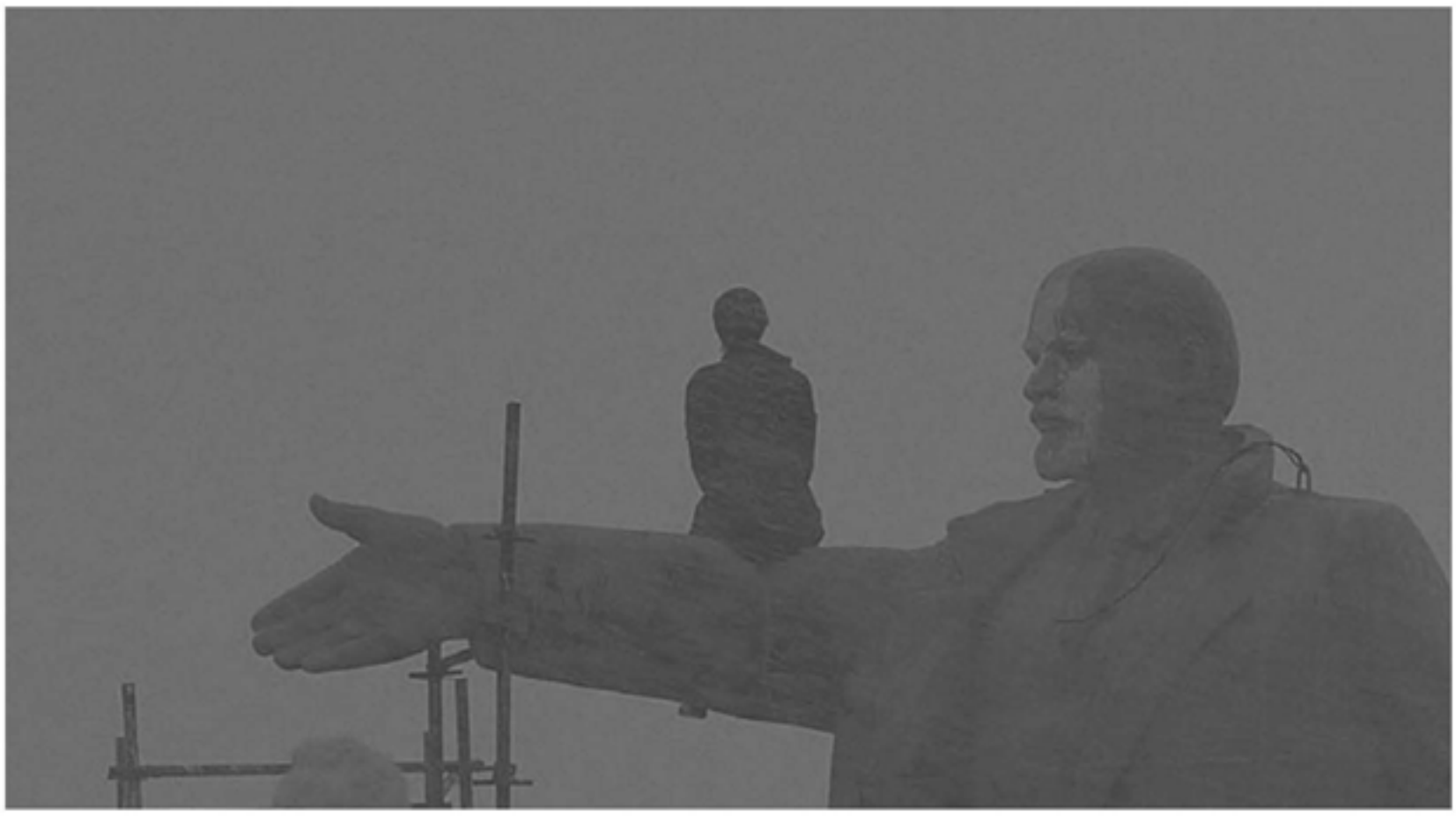
нет. Тогда я понял, как надо снимать это чувство, когда ты говоришь важнейшие вещи в пустоту. На следующий день ко мне подошли два карлика и великан, который, правда, был всего метр семьдесят. Мне было очень неудобно. Пришлось обойтись без них.

Алексей Герман-младший

Или другой момент – долгий проезд во время речи Горбачева по телевизору. Мне хотелось прыгнуть в свои детские воспоминания о Питере: темный город с вкраплениями белого света. Тогда лампочки были не такие желтоватые, как сегодня, а сине-белые. В этом свете постоянно где-то возникали странные силуэты. Я уверен, кстати, что Бродский любил ночную Венецию: она похожа на Питер. Дневная не похожа совсем. Так вот, мы пытались создать это впечатление, но ничего не выходило. Вдруг я понял, что у нас на площадке проезжает трамвай, а в нем не такой холодный свет, как был тогда. Мы поменяли лампочки в трамвае – и все стало правильно. Вот так двигалась мысль.

Сергей Сычев. У зрителя мысль тоже движется. Уже в начале фильма у вас длинная панорама, а потом еще и саксофон начинает играть. И у каждого сразу в памяти всплывает «Трудно быть богом». Это ведь ваш своеобразный ответ, дискуссия с отцом? Два полуфантастических-полуреальных мира. Ваш отец вводит главного героя, вы от него демонстративно отказываетесь.

Алексей Герман. Я изначально не хотел идти путем «Трудно быть богом». Во-первых, это невозможно. Я не так много помню папиных историй, но вот эту помню. Абитуриент приходит поступать в театральный. Его спрашивают: «Что вы умеете?» Он: «Я умею, как Чаплин». – «Не волнуйтесь. Как Чаплин – все равно не получится». Для меня папа и «Трудно быть богом» – это история про невероятно вымученную великую картину, которая существует так, как он ее смонтировал. Про меня иногда врут, что я тоже что-то там монтировал. Вранье, я ничего не трогал.



«Под электрическими облаками»

Как ответить такой картине? Нельзя ответить Луне. Она просто есть. Как ты ее с небосвода прогонишь? Можно только сделать свою Луну из фольги. Ответить я не хотел. Я просто знал, что эта картина пойдет чуть-чуть в другую сторону.

Сергей Сычев. Но ведь обе картины об одном и том же?

Алексей Герман. Наверное. Не мог же я не унаследовать ощущение мироустройства. Особенно при том, что мы жили очень близко. Папа был то ли погружен в «Трудно быть богом», то ли придавлен им. Он все пытался двигать и двигать этот фильм. Поэтому у нас никогда не было, чтобы мы, как в плохой книжке, поставили бутылку водки и разговорились. Но семья мы все равно близкая, у нас есть общие вещи какие-то. Например, дед. Отец всегда гордился, что дед даже в самые темные времена мог спустить гэбэшного генерала с лестницы за антисемитские истории. И дед ведь писал «Дело, которому ты служишь» искренне. Генетически история эта состоит в попытке размышлять и вклиниваться в жизнь приличных людей, которые хотят двигать и двигаться.

Сергей Сычев. Ваш отец в каждом фильме верит в главного героя. В героя с проявлениями героизма. А вы от героики в каждом фильме уходите, как будто хотите дистанцироваться.

Алексей Герман. Я наивно считаю, что все люди в некоторой степени герои. Смотрите, девочка Саша никуда не уехала, хотя должна была бы уехать. Непонятно, что с ней будет дальше. Герой Мераба Нинидзе мог бы не уйти с работы. Конечно, он может вернуться и восстановиться в музее, но вряд ли. Герой Луи Франка мог бы согласиться и взять заказ на дом в марокканском стиле. Но – не хочется. Кстати, я много раз наблюдал, как архитекторы общаются с клиентами. Очень унизительно все это. Они сидят и повторяют монотонно, что в доме должна быть зона, где можно отдохнуть, а им в ответ: «А фонтан мне можно?»

Потому что жена сказала, что дома должен быть фонтан. У меня даже такая сцена в сценарии изначально была. Гастарбайтер мог убежать, но не убежал. Все они – люди вполне приличные и вполне героические. Просто все их важные шаги Вселенная не замечает.

Сергей Сычев. Поэтому камера от них уходит к другим персонажам?

Алексей Герман. Да, но они-то остаются. Они есть. Они – какая-то общность. Даже если они не знакомы. Они не меняют Вселенную. Но они хотя бы хотят оставаться собой и не быть маленькими. Наверное, в этом разница. Если герой Ярмольника пытается, понимая все, толкнуть народ в другое время, в будущее, то мои герои просто пытаются делать то, что важно и необходимо именно для них. Разница в отношениях личного и космологического.

Сергей Сычев. Вы же толкнули действие своего фильма в будущее.

Алексей Герман. Изначально так был задуман сценарий. Еще в 2010 году были реклама в небе, роботы. Замерзание было, пусть и другого порядка. Мне хотелось, чтобы было то, что пришло из других стран: роботы, игра Fallout (это было важно для меня, потому что Fallout 3 я проходил два раза), манера говорить.

Сергей Сычев. У вашего отца отправной точкой для историософской рефлексии является Великая Отечественная. А у вас привязки совсем другие. В этом фильме это 1917 и 1991 годы.

Алексей Герман. 1991-й для меня очень важен. Это история завершения, крушения – не обязательно чего-то прекрасного. Я помню, как в августе 1991 года все в Доме кино забегали взад и вперед, а я лежал и думал: «Вот и всё, военный переворот». Это квинтэссенция меняющегося времени. Помню, как еда на прилавках исчезала, зато выпускались старые запрещенные картины. Царило всеобщее оживление, казалось, сейчас все получится. А потом был распад. Для многих это не распад, а для меня – распад. Знаете почему? У мамы в Москве была квартира у метро «Аэропорт». Там писательские дома. В этом районе было идеальное советское представление о приличной жизни. Может быть, оно было оторванным от страны. Но – ходили писатели, разговаривали друг с другом, я с ними спорил о чем-то. Помню энергию, бурление. Теперь эти дома обнесены заборчиком, который иногда подходит слишком близко к домам. И в этом заборчике, опоясывающем писательский квартал, есть что-то жалкое. Глупая попытка отгородиться от времени. Поэтому для меня 1991-й – такой же важный слом, как для отца – война.

Сергей Сычев. А вы с войной в «Последнем поезде» разобрались и решили – всё.

Алексей Герман. Там мне было важно сказать про мою бабушку и про мою маму. Мою бабушку-украинку несколько раз спасли немцы. Первый раз она, ничего не подозревая, шла с друзьями-евреями. Их потом расстреляли, а ее немец прогнал. Второй раз ее с другими угоняли в лагерь, а немец остановил поезд, открыл вагон и всех выпустил. Но такой мощной внутренней истории о войне, как у отца, у меня не было. Отец всегда восхищался офицерами, как и дед. Он был в этом окружении,

потому что дед был военным корреспондентом. Его и милиционеры очень любили.

Сергей Сычев. Вам ближе 1917 год и Серебряный век?

Алексей Герман. Да, там тоже крушение истории, слом времени.

Сергей Сычев. Почему вы на главную роль в новом фильме взяли музыканта-иностранца? Сложно было найти актера?

Алексей Герман. Мне не хватало глубины в мужских ролях. Энергии, парадокса, внутренней упругости. Мужик должен быть мужиком. И артиста это тоже касается. Поэтому появился Луи Франк. У нас был другой артист на эту роль, очень талантливый. Мы почти утвердили его. Но в какой-то момент мы приехали на Украину отбирать массовку, а я все время просил украинцев искать актеров повсюду. Потому что в России мы прошерстили всё. Вдруг появляется этот странный человек с родимым пятном на треть лица…

Сергей Сычев. Оно настоящее?

Алексей Герман. Конечно! Все меня спрашивали, почему у него пятно. Да нипочему! Так еще он очень похож на Джима Моррисона – по энергетике. Когда мне показали его фото, я решил, что это Моррисон. А мне сказали, что это Луи Франк, который иногда приезжает на Украину и поет. По-украински. Мы с ним познакомились. Устроили пробы. Срослось. То же с Викой Коротковой[1], актрисой кукольного театра. Это ее первая роль в кино.

Сергей Сычев. В чем проблема, почему сложно найти актеров?

Алексей Герман. Проблема школы. И генетического провала в стране. Слишком много людей уехало. В Питере сильно примитивизировались лица. Плюс заточенная под мелкое мещанское потребление киноиндустрия. Даже приличные люди, когда начинают сниматься в сериалах, гибнут, к сожалению. Крупные режиссеры, которые вели актерские курсы, умерли. Остались другие режиссеры, но нужен Товстоногов, нужен Ромм… Кто-то менее форматный, кто видит прекрасное в сложном. У нас же выпускаются не сложные и прекрасные, а прекрасные и прекрасные. Выпускаются абстрактно-симпатичные. А у человека должен быть надлом. У нас же основной актер – Данила Козловский. Он хороший артист, но он не может быть практически единственным представителем своего поколения. Я к его славе некоторое отношение тоже имею, поскольку до меня у него самая крупная роль секунд на пятнадцать была, где он себя гранатой взрывал. Мы давно не виделись, живем разными мирами, но я помню его молодым и абсолютно безумным, а сейчас этого мало.

Сергей Сычев. Раз нет актеров, то, может быть, стоило пойти вообще путем подбора натурщиков?

Алексей Герман. У нас в картине много неактеров. Мальчик-еврей, скажем. Музыканты настоящие. Но если у тебя концентрированная форма, то нужны люди, умеющие управлять собой. Неактер от актера отличается тем, что ему можно менять задачи и он способен их выполнять. С другой стороны, я искал архетипы. Они должны были

1. Виктория Короткова снялась в роли Саши. – *Прим. ред.*

совмещать конкретные и обобщенные черты. И еще должно быть интересно. К нам приходили на пробы многие известные актеры. Пробуем – все правильно. Но – неинтересно. Не знаю почему. Почему молодой Джонни Депп – это молодой Джонни Депп? Не знаю. Есть сто пятьдесят людей, похожих на него. А он ведь не большой мыслитель и не суперпрофессионал. Но в нем есть надлом, червоточина. То же с великими советскими актерами – Леоновым, Мироновым, Гурченко. Редкие животные. Мы таких и искали.

Сергей Сычев. Но вы первым делом, наверное, позвонили Мерабу Нинидзе и Чулпан Хаматовой?

Алексей Герман. Нет, долго думали перед этим. Мы перебирали фотографии, перетасовывали. Не все актеры, которых мы хотели, смогли сниматься, потому что все время у нас летели графики.

Голову Ленина у нас украли… Пенопластовую огромную голову. Охрана ушла спать и проспала. Нашли потом, хозяин участка кричал, что он хотел ее спасти и отбил у кого-то.

Сергей Сычев. У вас метод работы с актерами сокуровский или более жесткий, как у отца?

Алексей Герман. Ни такой, ни сякой. Я вообще ко всем методам отношусь с иронией. Поглаживания, обнимания, шептания – смешно же. Отец никогда не кричал на актеров, он их очень уважал. Он мог быть эмоционален, но эмоции эти были направлены не на конкретного артиста, а вообще. У него была шапка, которую он все время в кого-то кидал.

Я считаю, что актеры должны иметь возможность видеть себя на мониторе. У меня никогда нет запрета на то, чтобы человек мог прийти в палатку и посмотреть отснятый материал.

Сергей Сычев. То есть вы демократ?

Алексей Герман. По-разному бывает. Актер – соавтор. По крайней мере, это иногда так. Вот мы должны были снимать сцену, где герой идет к толкинистам. Но я бы к ним не пошел, и непонятно, зачем ему идти. Мы вместе с Луи придумали, что он увязался за девушкой, которая шла по улице с мечом. А до толкинистов ему и дела не было. Драматургические умозрительности, а они есть всегда, можно и нужно преодолевать только так. Хороший актер все про себя знает. Знает, что происходит, когда он закрывает глаза, когда отворачивается. Если он чего-то про своего героя не понимает, он спорит. Но если он в кадре получается пустой, он это видит. Поэтому мы вместе будем работать, пока не добьемся результата. Результат, как я уже сказал, заключается в том, чтобы получилось стихотворное произведение. Поэзия должна возникнуть. Если ее нет, надо искать. ◆

Питер Гринуэй:

«КИНО – ЭТО МЕХАНИЗМ МЕЧТЫ»

Беседу ведет Петр Шепотинник

Internationale Filmfestspiele Berlin

Петр Шепотинник. Как вы думаете, кино, которое снимал Эйзенштейн, и кино, которое снимаете вы, – это одно и то же кино? Или это разные виды кино?

Питер Гринуэй. Мы же больше не делаем кино, мы делаем телевидение и даже пленку уже не используем. Вы, конечно, можете усмотреть дань уважения традиционному кино в том, например, как мы освещаем персонажей. Да, пожалуй, и суть монтажа как средства, рассчитанного на то, чтобы вызвать определенный эмоциональный эффект, осталась в принципе неизменной. Я, кстати, считаю, что главный талант Эйзенштейна заключался как раз в его монтажных концепциях. Все, что мы сейчас знаем о теории монтажа, по сути идет от него. Эйзенштейн создал шесть теорий монтажа: интеллектуальный, геометрический и так далее. Многое уже исчезло из кинопрактики и стало лишь уделом всяких ученых киноведческих трудов. И в этом также и главная трагедия фильма «Да здравствует Мексика!», потому что Эйзенштейну не позволили самому монтировать картину. А ведь это могло бы быть что-то потрясающее. Попытки реанимировать «Мексику» предпринимали многие гораздо менее талантливые люди, включая Григория Александрова, что в итоге приводило к банальностям, ведь истинные идеи и эмоции Эйзенштейна исчезли именно потому, что он не смог сам монтировать.

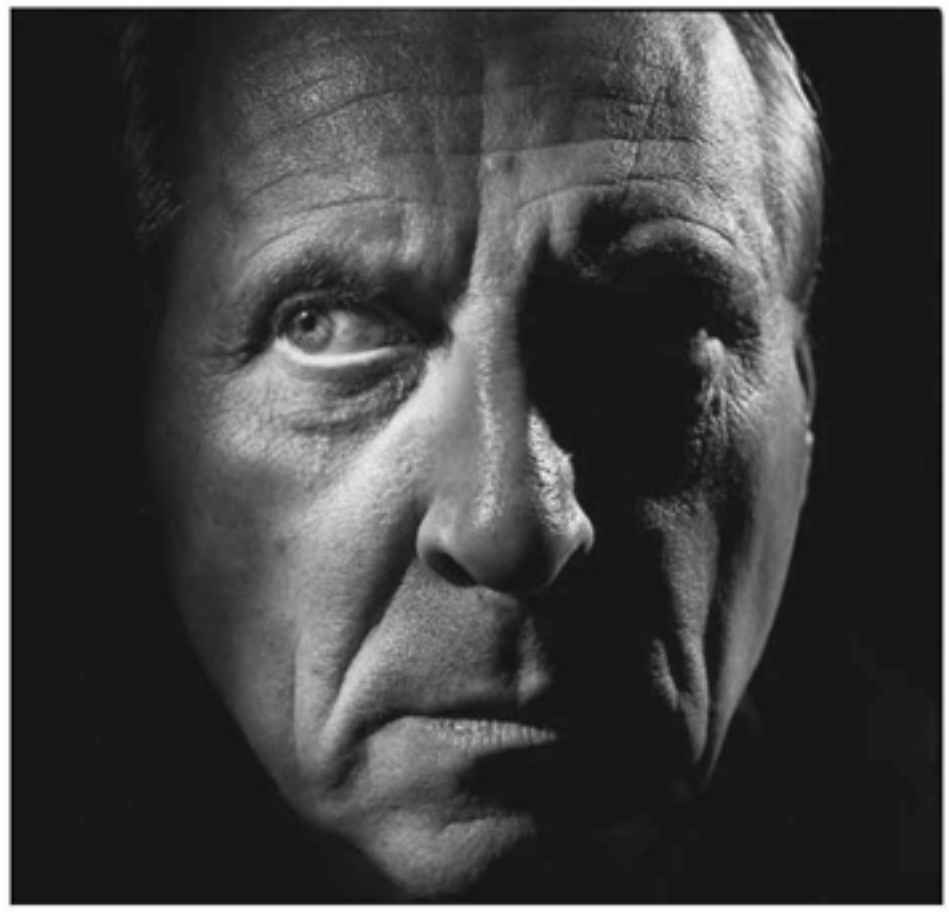
Петр Шепотинник. А его фильмы вы воспринимаете как чистую классику, или они все-таки до сих пор являются частью современного кино?

Питер Гринуэй. Да, думаю, да. Именно он и изобрел современное кино. Он объяснил, причем не только теоретически, некий центральный феномен, необходимый для понимания метафоры. Кино – это механизм мечты, и способность мечтать конструктивно, привнося мысль

в образное начало, встречается в кинематографе очень редко. Взгляды Эйзенштейна – доказательство того, что интеллект и образ могут существовать в гармоническом единстве. И я считаю, что хотя бы только поэтому Эйзенштейна надо ценить и каким-то образом вернуть в поразительно скучное современное кино, целиком основанное на слове, текстах, историях.

Петр Шепотинник. Как вы думаете, в чем для Эйзенштейна заключалась свобода?

Питер Гринуэй. В фильме у него есть монолог, где он говорит: «Русские думают, что на самом деле нет никакой «заграницы», Россия сама по себе настолько огромная – и как идея, и территориально, – что ни на какую «заграницу» просто не остается места». Я думаю, этот монолог как раз об этом… Допустим, вы за границей. Вы ведь ведете себя в чужой стране не так, как дома? Мы все так делаем. Надо всегда использовать свободу быть за границей, и Эйзенштейн сделал именно это. Он оказался в стороне от диалектического материализма, никто не смотрел ему через плечо. Он смог освободиться и позволить своему внутреннему «я» выйти на поверхность. Вы когда-нибудь были в Мексике? Это совсем другая цивилизация. Порой там происходят дикие события. Когда в одном из городов были похищены и убиты сорок три студента и их тела были найдены в горах, вы, узнав об этом в Интернете, наверняка подумали: Господи, да что ж там такое творится! Но если вы познакомитесь с настоящими мексиканцами, вы поймете, что это удивительно приветливые и дружелюбные люди, они с радостью приглашают вас стать частью их жизни. И я уверен, что если это справедливо сейчас, в 2015 году, то и в 1929-м дела обстояли точно так же. В общем, каждый человек должен в своей жизни побывать за границей. Побыть,



Питер Гринуэй

что называется, «гражданином мира»… К тому же я думаю, что даже «Гладиатор» Ридли Скотта в той же степени повествует о XXI веке, в какой он рассказывает о Римской империи. Мне кажется, любой фильм – всегда комментарий к тому, что происходит сейчас. И моя картина – это история о России сегодня. Это неминуемо, и иначе не бывает.

Петр Шепотинник. «Эйзенштейн в Гуанахуато» – фильм не только о сексуальной составляющей личности Эйзенштейна, но и о смерти. Оттуда все эти черепа и маски мертвецов и в исторической части картины, и в современной – они украшают кабины столичных такси, как обыкновенные брелоки. Как смерть и секс взаимодействуют в образной структуре картины?

Питер Гринуэй. Я бы не хотел ничего упрощать, но мой фильм об Эросе и Танатосе. В принципе, все кино об Эросе и Танатосе, все западное искусство – об Эросе и Танатосе. Это неизбежно. Ведь это начало жизни, самое начало. Ваша мать когда-нибудь рассказывала вам о вашем зачатии? А ведь это самый важный момент в вашей жизни! И я уверен – уж извините! – что вы когда-нибудь умрете. А смерть непостижима. Боль, утрата близких – все это мы можем как-то осознать, осмыслить, но сам момент смерти остается непостижимым. Конечно же, деньги и современные лекарства позволяют нам сейчас прожить чуть дольше, но я сомневаюсь, что это так уж ценно. Применительно к нашей эволюции (во времени, а не в физическом плане) я – убежденный сторонник теории Дарвина. При этом я согласен с библейским изречением: «Дней лет наших – семьдесят лет». После этого выходит срок годности человека. Знаете ли вы кого-нибудь, кому за восемьдесят, с кем можно вести интересную беседу? У кого есть возможность привнести что-то в развитие цивилизации?

«Эйзенштейн в Гуанахуато»

Петр Шепотинник. Честно говоря, да. И наша беседа с вами – как раз такой случай…

Питер Гринуэй. Возможно.

Петр Шепотинник. У меня создалось впечатление, что повествование в «Эйзенштейне…» как раз более традиционно, чем в ваших предыдущих работах.

Питер Гринуэй. Мы специально использовали широкий экран, чтобы у меня было пространство и я мог сравнить старое и новое, так называемую «реальность» с так называемой «реконструкцией». Я никогда раньше этого не делал. Конечно, одной из трудностей было найти актера, который мог бы соотнести реальные факты и их художественную интерпретацию. Это заняло у нас довольно много времени. Но, знаете ли, я недавно снимал фильм о Рембрандте в Голландии. Я думал,

«Эйзенштейн в Гуанахуато»

что в Голландии каждый слышал о Рембрандте. Ничего подобного. Также я сильно сомневаюсь, что многим людям известно что-то об Эйзенштейне. «Мистер Гринуэй, вы сами придумали этого персонажа?» Когда мы только начали съемки, журналисты в аэропорту Роттердама были в замешательстве: Эйнштейн или Эйзенштейн? И даже сейчас те же вопросы: «Вы снимаете фильм о знаменитом ученом, да?» Люди не знают о нем!

Петр Шепотинник. Ваша картина основана не столько на фактах – потому что они мало кому известны, – но и на многочисленных легендах, а отчасти также на рисунках Эйзенштейна.

Питер Гринуэй. Меня спрашивают: «Мистер Гринуэй, вы же сами делали эти рисунки?» Люди не знают, что он был гениальным рисовальщиком! А еще в первом веке нашей эры Гораций сказал, что искусство должно не только развлекать, но и обучать! Только развлекать, ничему

не обучая, или, наоборот, только учить, не развлекая, – сомнительная затея.

Петр Шепотинник. Насколько я знаю, он не был стопроцентным евреем, как вы показали в фильме. Замечательный специалист по его творчеству Ефим Самуилович Левин как-то раз сказал мне, что Эйзенштейн шутя называл себя «недожидком», будучи евреем, по-моему, всего на одну восьмую.

Питер Гринуэй. Да, и он не был обрезан, а это важно, потому что мы довольно часто показываем на экране его пенис. Так что этой отличительной особенности еврейского мужчины у него не было. Но все это – весьма запутанная история. Насколько я знаю, Эйзенштейн до четырех или пяти лет вообще не говорил по-русски. Он воспитывался в Латвии, в основном гувернантками, которые говорили преимущественно на немецком. Его отец учился в Германии и работал в Риге. Его мать не была еврейкой. Хотя тут надо быть осторожным в высказываниях из-за всех этих секретов, тайн – «еврей – не еврей», «настоящий еврей – ненастоящий»… и так далее.

Петр Шепотинник. Вы видели когда-нибудь рижские здания, построенные его отцом Михаилом Эйзенштейном?

Питер Гринуэй. Да, не просто видел – я был в Риге несколько раз, и в одном из них я попросил остаться на ночь. И мне ответили: в принципе остаться вы можете, но нам нужно 24 часа, чтобы мы нашли для вас кровать, избавились от крыс… Окна одного из домов выходят на сад. И консьержка сорвала для меня несколько яблок с дерева из этого сада. В моем будущем многосерийном фильме, который я снимаю для телевидения, Эйзенштейн будет рассказывать о своих детских воспоминаниях – как он смотрит из окна на этот сад, на ломовых лошадей… Так что я постоянно пытался почувствовать себя им, понять, каково это было сидеть в комнате его отца, есть яблоко из этого сада, глядеть на лошадей. Я ведь занимался Эйзенштейном с семнадцати лет. ◆

Берлин, 2015, февраль

В работе над материалом принимала участие Ася Колодижнер

Перевод с английского Киры Тулуповой

Андреас Дрезен

ТЕРАПИЯ ОТ ОДИНОЧЕСТВА

Беседу ведет Марина Торопыгина

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Когда мы мечтали»
Als wir träumten
По роману *Клеменса Майера*
Автор сценария Вольфганг Кольхазе
Режиссер Андреас Дрезен
Оператор Михаэль Хаммон
Художники Зузанне Хопф, Майкл Рэндел
В ролях: Йёль Басман, Давид Бертон, Максимилиан Биркнер, Томас Брандт, Пит Буковски и другие
Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland, ARTE G.E.I.E, Bayerischer Rundfunk (BR), Les Films du Losange, Mitteldeutscher Rundfunk (MDR), Rommel Film, Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB)
Германия – Франция
2015

Марина Торопыгина. Вы испытываете ностальгию по ГДР?
Андреас Дрезен. Нет, вовсе нет.
Марина Торопыгина. А чем привлек вас роман Клеменса Майера, который вы решили экранизировать?
Андреас Дрезен. Мне понравились эти герои. Мне понравилась интонация, с которой Клеменс Майер о них рассказывает. Книга показалась мне темной, анархической, злой, в то же время в ней есть и тепло, и нежность. У романа хаотичная структура, но она как раз адекватна той эпохе, о которой идет речь. Это очень необычный для немецкой литературы роман, он напомнил мне о традициях американской литературы, о жанровом кино.
Марина Торопыгина. Вообще-то в фильме «Когда мы мечтали» рассказана вполне универсальная история взросления, почему вам показалось интересным поместить ее именно в эту эпоху?
Андреас Дрезен. Вы совершенно правы, это универсальная история взросления. Но нам было важно поместить ее в переходное время. Потому что это такой момент, когда старые правила уже не работают, а новые еще не сложились. То есть возможность почувствовать полную свободу. Вы уходите из системы, которая о вас «заботилась». В Восточной Германии ведь занимались воспитанием молодежи, хотели вырастить борцов за социализм. А потом снесли Стену – и все это перестало существовать. Это как если бы аквариум взяли и вылили в океан. Вы свободны плыть куда хотите, но вы не знаете, где могут быть большие рыбы, где опасно. Это очень жесткая ситуация и потому интересная. К тому же герои попадают в эту ситуацию в таком возрасте, когда старшее поколение – родители, учителя – уже отходит для них на второй план, поэтому они, с одной стороны, очень одиноки, а с другой – меньше боятся новых

возможностей. И этот исторический контекст, если угодно, катализатор всей истории.

Марина Торопыгина. На пресс-конференции вы сказали, что хотели передать атмосферу эпохи, но в то же время не слишком стремились соответствовать времени в деталях. Чем вы смогли пренебречь, а что было действительно важным для вас?

Андреас Дрезен. Мы просто пытались избежать той ситуации, когда из эпохи создают музей, знаете, чтобы все дверные ручки были «правильные». Или когда на каждом углу расставлены «Трабанты». Есть же масса клише. Нам важно было создать атмосферу опасности, анархии и свободы. Мы снимали в Лейпциге, где есть районы, которые не сильно изменились с тех пор. Мне не пришлось мучить ни художников, ни оператора. В сцене, когда герои убегают после ограбления магазина, они едут по современному Лейпцигу, и там нет ни одной исторической машины вокруг. Но, я думаю, это не так заметно в фильме: гораздо важнее те чувства, которые испытывают в этот момент герои. Так что никто не смотрит на автомобили на заднем плане.

Марина Торопыгина. А почему у детей красные пионерские галстуки – разве они в ГДР не синие были?

Андреас Дрезен. Синие галстуки были у школьников в младших классах, у «юных пионеров». Потом, с четвертого класса, это были уже «пионеры-тельмановцы», у них были красные галстуки. А начиная с седьмого класса школьники носили голубые рубашки, это были члены Союза…

Марина Торопыгина. …свободной немецкой молодежи.

Андреас Дрезен. Да! И конечно, переход от голубых к красным галстукам – это знак того, что вы стали старше, лучше, умнее, приобщаетесь к взрослым ценностям. Мы как раз этот момент в фильме показываем.

Марина Торопыгина. То есть у вас остались хорошие воспоминания о пионерском детстве?

Андреас Дрезен. Ну, в общем, Восточная Германия – это же не Северная Корея. Конечно, были эти военные игры, но мы их именно как игры и воспринимали. И в основном на девочек смотрели, которые так хорошо выглядели в униформе.

Марина Торопыгина. И все же, простите за настойчивость, трудно представить в современном немецком кино фильм, где с нежностью рисуют истории из жизни детских и юношеских организаций 1930–1940-х годов.

Андреас Дрезен. Но нельзя сравнивать Восточную Германию с нацистской, это совсем разные вещи! Конечно, здесь тоже было давление, вы же помните сцену со школьным трибуналом, когда Дани вынуждают предать своего друга. С другой стороны, отличительной стороной этого режима была глупость – помните, как директор рассказывает детям, что демонстрация опасна, потому что мост может рухнуть, когда по нему пойдут люди, будут подпрыгивать и раскачивать его. Но все же наши детские воспоминания – они не только о серости и диктатуре.

Марина Торопыгина. Демонстрация упоминается в фильме, но вы ее не показываете.

Андреас Дрезен

Андреас Дрезен. Эти кадры с демонстрацией в Лейпциге показывают так часто, что они стали уже общим местом. Но я, еще читая роман, отметил для себя сцену, когда дети решают испытать микроволновку и кладут туда, конечно же, яйцо. Мне кажется интересным показать смену эпох именно через деталь – ведь именно тогда в быту Восточной Германии появляются все эти новые предметы, новая бытовая техника.

Марина Торопыгина. Почему в качестве автора сценария вы выбрали Вольфганга Кольхазе – он же значительно старше и вас, и автора романа?

Андреас Дрезен. В нашей съемочной группе встретились несколько поколений: Вольфгангу Кольхазе восемьдесят четыре года, мне пятьдесят один, Клеменсу Майеру нет еще и сорока. Получается, что автор романа самый молодой из нас, но мне хотелось, чтобы эту историю переработал и сделал более универсальной кто-то другой, например Вольфганг Кольхазе. Он вырос на руинах послевоенной Германии, и его опыт и «отвечает» за универсальную часть истории.

Марина Торопыгина. У вас хорошо получается рассказывать о тонких моментах в отношениях людей, о чувствах. Этот фильм с драками и дискотеками стал новым опытом?

Андреас Дрезен. Да, и мне это понравилось. Драки, погони, бокс… Мне пришлось работать с элементами жанрового кино, и я это воспринял как вызов. В сценах насилия, которые были неизбежны, мы работали не по голливудским стандартам, то есть не ограничивались монтажной

«Когда мы мечтали»

склейкой в нужном месте. Но есть у нас и трогательные, даже сентиментальные сцены.

Марина Торопыгина. Можете назвать свою любимую?

Андреас Дрезен. Это когда Катя сообщает Дани, что она уезжает на Запад, а он говорит, что никогда не забудет ее лицо.

Марина Торопыгина. Работать с молодыми актерами было сложнее, чем со взрослыми, опытными?

Андреас Дрезен. Я не делаю различий в этом плане, работаю со всеми одинаково. Мы одна команда, и я охотно выслушиваю любые мнения и советы. Если молодые актеры предлагают свое решение, а мне это не нравится, я отказываю им, но делаю это предельно деликатно, чтобы в следующий раз они не боялись сделать новое предложение – вдруг оно будет очень хорошее. Мне вообще нравится в моей работе именно сам процесс общения. Терпеть не могу сидеть один за компьютером.

Марина Торопыгина. Сколько дублей приходилось снимать? И сколько часов материала было снято, для того чтобы уложить действие в двухчасовой фильм?

Андреас Дрезен. По-разному, от трех до семнадцати дублей. Что же касается материала, то с тех пор как мы работаем с цифровой камерой, трудно вести подсчеты. Все стало проще: включаешь камеру и нет особенной необходимости ее выключать. Иногда я снимал репетиции, и именно они потом вошли в финальную редакцию. То есть я не командовал «мотор!», а просто мы начинали снимать, когда было нужно.

Марина Торопыгина. Но чтобы так работать...

Андреас Дрезен. Чтобы так работать, нужна такая команда, как у меня. Мы вместе уже двадцать лет, они меня понимают. Достаточно одного

«Когда мы мечтали»

взгляда, и оператор уже знает, что делать. Бывало я говорил: «Снято!» – и актер начинал возмущаться: «Как же так, я же еще не играл!» А мне как раз это и требовалось. Иногда именно таким способом и получаются очень хорошие, естественные дубли.

Марина Торопыгина. Вот почти запрещенный вопрос режиссеру, но все же: как можно определить месседж вашей картины?

Андреас Дрезен. Мы просто снимали фильм, ведь кино – это развлечение (entertainment). Вы смотрите фильм, смеетесь, плачете, а уходя из кино, уносите что-то с собой. Мне нравится, что в кино мы не одни, рядом с нами другие люди, пусть незнакомые, но они разделяют с нами наши эмоции. Например, я на премьере всегда чувствую, как реагирует зал – смотрят они или уже заснули. Общение в кино прекрасно, и поэтому я думаю, что кино никогда не умрет. Это, может быть, лучшая терапия от одиночества. ◆

Джошуа Оппенгеймер

О ПАМЯТИ. В МОЛЧАНИИ

Встреча Джошуа Оппенгеймера со зрителями после премьеры фильма «Взгляд тишины» на Берлинале-2015. Модератор – Вернер Херцог, сопродюсер фильма.

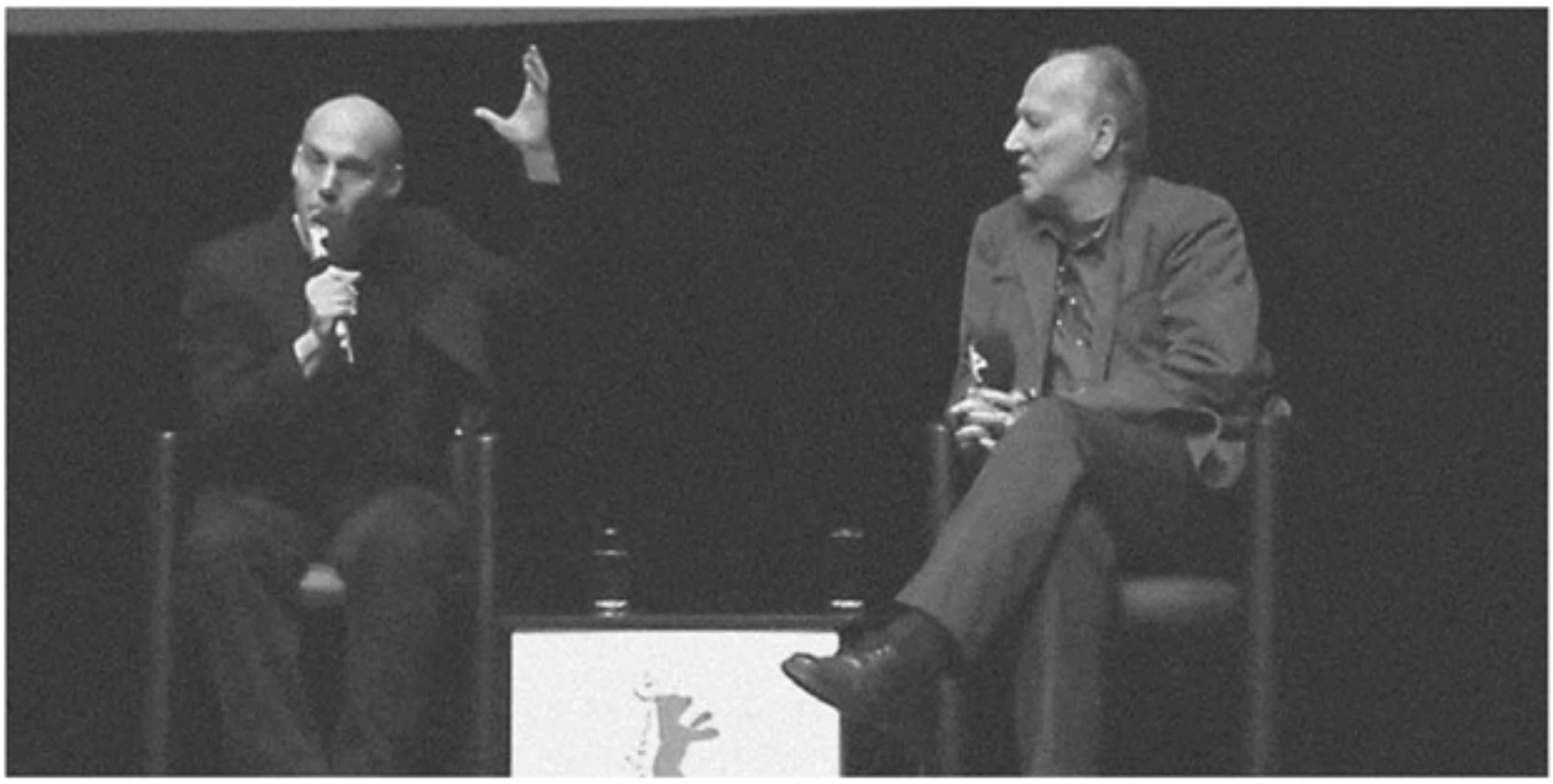
Вернер Херцог. Сначала «Акт убийства», теперь – «Взгляд тишины». Это практически одно монументальное событие, но вы сняли два фильма. Как их теперь воспринимаете?

Джошуа Оппенгеймер. Я вижу эти фильмы как дилогию, или диптих, если вам так больше нравится, как единую работу, которая в целом лучше, чем каждая из ее частей. Я всегда знал, что буду снимать два фильма. Сцена, которая вдохновила меня на создание всего проекта, есть во «Взгляде тишины». Это эпизод, в котором двое мужчин ведут меня к реке, поочередно играя в жертву и преступника. Я там впервые ввел двух преступников, не знакомых друг с другом, они родом из соседних сел, служили в разных «эскадронах смерти», – чтобы посмотреть, будут ли они говорить со мной в таком же хвастливом тоне, как между собой. Когда я осознал, что они словно читают из одного сценария, то понял: их бахвальство системно. У меня возникло ужасное ощущение, будто я попал в Германию спустя сорок лет после Холокоста только для того, чтобы увидеть: нацизм все еще у власти. Так должны говорить преступники, которых не отстранили от власти, а просто заставили признать: все, что они делали, было неправильным. Они привязались ко лжи, которую считают героической. Видя это, я понял, что потрачу столько лет, сколько понадобится, чтобы исследовать эту тему. Я знал, что сниму два фильма. Первый – о том, что случится, если преступники победят и будут вольны писать историю с точки зрения победителей, и о том как мы, живые люди, привыкли придумывать побасенки, чтобы избежать вины. «Акт убийства» – о стремлении уйти от действительности, о фантазии и вине. Но я также знал, что мне следует снять еще один фильм: о том, что будет с людьми, со всем обществом,

если им придется жить с невылеченной травмой, в страхе, в тишине, в течение полувека.

Вернер Херцог. У меня ощущение, что это не диптих, а триптих, потому что у вас осталось огромное количество отснятого материала. Например, у Спилберга много материала в свободном доступе о тех, кто пережил Холокост. Заключительная часть вашего триптиха может состоять из тысяч часов видеоархива, доступных всем.

Джошуа Оппенгеймер. Мы уже об этом говорили. Но диптих в определенной степени более открыт. Мне кажется, что третья часть теперь принадлежит народу Индонезии. «Акт убийства» открыл это пространство и помог канализировать перемены, показав, как средства массовой информации и народ Индонезии говорят о своем прошлом и настоя-



Джошуа Оппенгеймер и Вернер Херцог

щем, о продолжающейся власти убийц, о безнаказанности военных. А потом в это пространство входит «Взгляд тишины», открывая, насколько необходимы правда и примирение, насколько разделено общество. Хороший пример – в сцене, где дочь преступника извиняется от имени своего отца. Фильм свидетельствует, что правда, примирение, излечение и определенная форма справедливости возможны. В этом смысле мне нравится идея о третьей части в качестве архива. Мы действительно собрали крупнейший в мире архив о геноциде в Индонезии и работаем над возможностями сделать его доступным. Правозащитники, историки и ученые уже используют его. В то же время я понимаю: то, что сейчас на самом деле нужно, – это борьба в самой Индонезии.

Вернер Херцог. Один практический вопрос и передадим инициативу аудитории: безопасность Ади. Вы, очевидно, не можете просто так вернуться в Индонезию. Насколько опасна ситуация для Ади?

Джошуа Оппенгеймер. Да, мне опасно возвращаться в Индонезию. Мы сняли «Взгляд тишины» после того, как закончили «Акт убийства», но до

того, как выпустили его, поскольку понимали, что после премьеры уже не сможем вернуться. Наша команда – почти шестьдесят человек – это университетские профессора, правозащитники, защитники окружающей среды, главы неправительственных организаций, обменявшие карьеру на работу со мной. Некоторые из них годами рисковали жизнью, чтобы помочь снять эти фильмы, хотя знали, что не получат признания, пока в Индонезии не произойдет реальных политических изменений.

Впервые я начал работать с Ади в 2003-м – в начале своего путешествия по Индонезии. У меня были близкие отношения с ним, с его семьей. Когда мы вернулись снимать фильм, Ади сказал, что мне следует встретиться с преступниками. На протяжении восьми лет он просматривал все, что я мог ему показать («Акт убийства» смонтирован из тысячи часов материала), и это изменило Ади. Он почувствовал, что должен встретиться с преступниками, надеясь, что они признают свои действия ужасными, а он сможет им это простить и тогда они начнут новую жизнь как человеческие существа, а не как жертва и убийца, которых разделяет страх и взаимное подозрение. Я сразу сказал: «Нет, это слишком опасно». Но когда Ади объяснил свои мотивы, я понял, что, если нам это удастся, мы сделаем нечто беспрецедентное в истории документалистики. Не думаю, что раньше выходили фильмы, в которых те, кто выжил, вступали бы в конфронтацию с преступниками, все еще имеющими монополию на власть. И, что еще более важно, я знал, что это будет немыслимо для Индонезии и станет фундаментальным нарушением тишины.

Я обдумывал это, когда «Акт убийства» был готов, но еще не выпущен в прокат. В этом регионе я известен как человек, близкий к тем, кто приказал убить брата Ади. Так что люди, с которыми мы хотели встретиться, подумали бы дважды или трижды, перед тем как напасть на нас. Иными словами, из-за очень особенной ситуации, в которой мы оказались, я получил возможность работать безопасно. Но я также знал, что, вполне вероятно, после завершения работы семье Ади придется переехать. Он рассказал все своей матери, а затем жене, они пересмотрели отснятый материал и решили, что Ади следует продолжать. Девять месяцев назад, когда черновая редакция «Взгляда тишины» была готова, мы вместе провели две недели, планируя, как их обезопасить, обсуждая, стоит ли нам сейчас выпускать фильм, следует ли дождаться реальных политических изменений? В конце концов, мы целый месяц реализовывали план по переселению семьи из Северной Суматры, подальше от тени человека, совершившего такое с ними, подальше от страха. Мы сделали все, чтобы оформить детей в лучшие школы, чтобы окружить семью Ади теми, кто его поддерживал, – кинорежиссерами, критиками, прогрессивными политиками и правозащитниками. Конечно, есть и «план Б». Мы постоянно поддерживаем связь, чтобы эвакуировать их, если появится необходимость. Но на данном этапе Ади считает, что ему еще многое предстоит сделать в своей стране.

Когда 10 ноября состоялась премьера «Взгляда тишины» в Индонезии, все было совсем не так, как с «Актом убийства», который пришлось держать в тайне. Премьеру организовали государственные Национальная комиссия по правам человека и Художественный совет Джакарты – в крупнейшем кинотеатре Индонезии. На нее пришли две тысячи человек, что почти вдвое больше вместимости зала. Поэтому провели два сеанса. Ади пришел на оба показа, без предварительного объявления, чтобы ответить на вопросы зрителей. Публика аплодировала стоя пятнадцать минут, пораженная его смелостью. С того момента Ади был вовлечен в распространение фильма в Индонезии.

Вопрос из зала. Мне довелось видеть ваш ранний фильм, а это совершенно другое кино. Насколько индонезийский проект изменил вас как режиссера?

Джошуа Оппенгеймер. Я начинал работать над фильмом, который по теме и значению был бы похож на «Взгляд тишины». Но мы бы не смогли снять конфронтацию между Ади и убийцами в «Акте убийства» по причинам, о которых я уже сказал. Кроме того, армия пригрозила выжившим, в том числе семье Ади, чтобы предотвратить их участие в съемках. Когда меня попросили снимать преступников, чтобы посмотреть, смогу ли я выяснить, что произошло, я согласился попробовать, хотя на самом деле очень боялся. К своему ужасу я понял, что все преступники хвастливы: в мельчайших деталях они рассказывали о совершенных убийствах в присутствии своих жен, детей и внуков. Вы это видели в «Акте убийства». Я показал эти материалы тем из выживших, кто захотел это увидеть, и правозащитникам в Индонезии. Все сказали: «Не останавливайтесь, вы делаете очень важное дело, потому что каждый, кто увидит это, будет вынужден признать наконец, что здесь до сих пор творится нечто ужасное». Тогда я взялся за десятилетний проект о безнаказанности, о том, что бывает, когда убийцы побеждают, о природе и последствиях человеческого зла, о его влиянии на преступников, на тех, кто выжил, на всех нас. Если не понимаешь этого, не сможешь понять, как они с этим живут. А то, как они с этим живут, влияет на общество, в котором они живут. Например, как и чем они хвастают, как прерывают любые дискуссии. А еще – страх. Ты не сможешь понять, если не поговоришь с теми, кто сам убивал.

Это было очень долгое путешествие. Я рад, что вы видели мою старую работу, но я стал режиссером только благодаря этим двум фильмам. Не я решил измениться, это путешествие изменило меня и сделало тем режиссером, которым я являюсь сегодня.

Вопрос из зала. Что же побуждает людей совершать такое?

Джошуа Оппенгеймер. По-моему, это своего рода отчаяние. Безнадежное, безвыходное, даже экстатическое отчаяние, в которое вгоняют себя преступники. Для того чтобы убить, надо быть очень эгоистичным, а также уметь обманывать себя. Я думаю, что способность творить зло заключается в способности лгать самому себе.

«Акт убийства», режиссер Джошуа Оппенгеймер

Вернер Херцог. Тут, конечно, присутствует элемент коллективного зла. Это нельзя сравнивать, скажем, с тем, как кто-то совершает убийство и пытается скрыться. Здесь феномен целого общества – вот что непостижимо.

Джошуа Оппенгеймер. Вновь и вновь человеческие сообщества совершают ужасные вещи, будь то жестокости в Бельгийском Конго или Холокост. Каждый геноцид связан с людьми, которые следуют определенным нормам поведения. Не думаю, что причина в их психопатизме. Примо Леви говорил (я не точно цитирую), что, может, и есть какие-то монстры и психопаты, но их слишком мало, чтобы из-за них беспокоиться. Что на самом деле заслуживает внимания, так это нормы поведения, которым мы слепо следуем. Ханна Арендт говорила об Эйхмане, и, думаю, это лучшая трактовка его психологии: «Он ни в чем не виноват, кроме как в острой ограниченности ума». В какой-то мере эти слова верны относительно каждого преступника, которого я встречал. Это действительно требует острой ограниченности ума.

Вопрос из зала. Вы просматривали архивы Южноафриканской комиссии правды и примирения до того, как снимать фильм? Считаете ли вы, что мы можем выйти за пределы системы, порождающей насилие?

Джошуа Оппенгеймер. Нет, не просматривал. Ведь то, что делал Ади, фундаментально отличалось, поскольку происходило при отсутствии какого-либо юридического процесса. Хотя однажды я видел сюжет (правда, не во время подготовки к съемкам) о человеке, который узнал о том, как убили его старшего брата, и настолько разозлился, что во время официальной встречи государственного уровня он схватил, если не ошибаюсь, пепельницу и ударил убийцу по голове так, что того забрали в больницу. Конечно, только после отмены режима апартеида, после 1994 года, жертва могла без риска проявить свой гнев. Работая

над «Взглядом тишины», одно я точно знал: только такой добрый и любознательный человек, как Ади, смог бы сделать это в таком месте, как сегодняшняя Индонезия.

Различие между коллективным и индивидуальным неверно изначально. Его даже упоминать не стоит. Может, я уже говорил об этом, и буду похож на ханжу, но считаю, что не смогу прокормить себя без общества, поставляющего провизию, а без магазинов не буду знать, как одеть себя. Может, Вернер и смог бы, а я вот – нет. По своим особенностям мы в основном похожи на муравьев и пчел, мы – коллектив, но в то же время мы – индивидуальности. Эти вещи неразделимы. Тот язык, благодаря которому мы себя познаем, истории и фантазии, с помощью которых мы себя представляем, а это в основном и было сюжетом «Акта убийства», – все унаследовано от других: третьесортное, наполовину забытое, но коллективное. Думаю, я видел надежду. Если вы посмотрели «Акт убийства», то поняли его фундаментальный урок, а также основную отправную точку: каждый акт зла в нашей истории совершен такими же людьми, как мы. А если принять во внимание идею, что мы – коллектив, тогда есть надежда, что мы, люди, если будем внимательны, сможем построить лучшие коллективные структуры. В некоторых местах мы достигли большего успеха, чем в других. Но даже там, где мы достигли успехов, мы всегда зависели от ужасных страданий других.

Вопрос из зала. «Акт убийства» стал для меня кошмаром, а вот «Взгляд тишины» показался своего рода терапией. Действительно хотелось слушать голос Ади, голоса людей, подобных ему, чтобы поверить в человечность. Думаю, для Индонезии есть надежда. Мой вопрос о профессии Ади. Он офтальмолог. А это своего рода способ ви́дения, метафорический способ рассказать историю Индонезии, истории жертв?

Джошуа Оппенгеймер. Прежде всего хочу поблагодарить вас за личный опыт просмотра обоих фильмов, потому что для меня «Акт убийства» тоже стал кошмаром. Меня часто спрашивали, не боялся ли я такое снимать. Наверное, они имели в виду физический страх. Такого страха я не испытывал, но был напуган эмоционально. Во время съемок существовали определенные угрозы. Мы держали наготове машины для побега, соблюдали все меры предосторожности. В то же время «Взгляд тишины» стал и для меня эмоциональным исцелением, завершением моего путешествия по Индонезии с этой семьей, которую я так люблю.

Ади действительно окулист. Он смотрел наш материал с такой же сосредоточенностью, с такой же болью, какие вы видите в его взгляде во «Взгляде тишины». Увиденное настолько поразило его, что, когда к нему обращались люди старше шестидесяти лет, он, выполняя свою работу, начал спрашивать, что они помнят о 1965 годе, и получал разные ответы. Иногда ему попадались преступники, иногда выжившие, иногда кто-то злился или отказывался говорить, а иногда люди открывались ему. Когда я узнал об этом, то понял: это очень сильная метафора, ведь он профессионально помогает людям лучше видеть,

встречаясь с теми, кто слеп добровольно. Это своего рода сад: выращиваешь свои метафоры. Когда мы снимали ту или иную сцену, я знал, что каждый из преступников скажет Ади о том, что они сделали, ведь я их уже снимал несколько лет назад. Я знал, что Инонг[1] будет говорить о страшных вещах, например об одном из его бойцов, который (в состоянии сумасшествия) лезет на дерево и призывает к молитве. И я предполагал, что Инонг с этой красной оправой на глазах тоже станет сильной метафорой… Часть встреч снята двумя камерами, часть – одной. Сцена с Инонгом снята двумя камерами, потому что это было сравнительно безопасно. Я попросил одного оператора постоянно снимать его лицо фронтально, вблизи, чтобы создать своего рода картину, словно из ада Данте, ограниченную рамкой дешевых пластиковых линз в красной оправе.

Вернер Херцог. Мне хочется расширить вопрос. Вы говорили о голосе Ади. Но есть еще кое-что – молчание Ади. Я поражен тем, например, как он говорит со своим дядей[2]. Вдруг тишина. И камера переходит к тишине, будто ответ прозвучал, но и там тишина, и тогда камера возвращается на прежнее место. Вы снимаете тишину, молчание так же, как снимаете диалог. В такие моменты tableaux, или странные образы, или точка посреди ландшафта, или река, или такие невероятные вещи, как эти маленькие прыгающие бобы, кажутся чрезвычайно таинственными – их объяснять не надо. Поскольку я режиссер, то вижу в Джошуа большой талант и необычное понимание кино. Он легко мог бы снять журналистский фильм. Но документалисты должны держаться от журналистики подальше. То, что делаете вы, – это истинное творчество. Вы ставите и снимаете молчание, вы снимаете много таинственного, и то, как вы компонуете это, доказывает, что здесь кроется гораздо больше, чем только политика или голос Ади. Я рад, что как кинематографист могу сказать об этом. Для меня фильм замечателен, когда в нем до последней секунды сохраняется тайна. Только глупые и неглубокие фильмы можно объяснить. А во «Взгляде тишины» есть то, что поразило меня, от чего перехватило дыхание, чему у меня нет объяснения. Я не знаю, что означают эти маленькие прыгающие бобы, и пусть так остается.

Джошуа Оппенгеймер. Я понял, что это будет фильм о памяти и что он будет своего рода взглядом назад. Очень много фильмов о жестокости содержат надежду. В них есть кто-то, компания или герой, доносящие до нас послание о борьбе добра со злом. Хотя Ади делает что-то хорошее, в этом фильме ему не удается услышать о вине людей, а он этого хотел бы. Мы видим в нем только проблески надежды, а в его дочке мы видим разорванное общество пятьдесят лет спустя. Я хотел снять фильм, который словно оглянулся назад и находится в молчании. Фильм в память о погибших, которых уже не вернуть, и о разбитых жизнях, которые не восстановить. Чтобы сделать это, мне нужно было сфокусироваться на самом молчании, создать поэму, посвященную тишине. Поэтому во время конфронтации людей я больше снимал реакцию, чем реплики.

1. Один из лидеров проправительственной банды в 1960-х. – *Здесь и далее примечания публикатора.*

2. Который был охранником тюрьмы, где содержали Рамли.

«Взгляд тишины»

Вернер Херцог. Еще одним выдающимся персонажем здесь является отец, оторванный от своих воспоминаний. У него они есть, он напевает песенку о любви времен своей молодости, но уверен, что ему шестнадцать лет. Потом он вдруг теряется. Для меня это лучшая метафора памяти: как мы теряемся в воспоминаниях, как воспоминания меняются, как меняемся мы. Это очень глубокая внутренняя параллель. Хороший фильм всегда содержит вторую отдельную историю, которая происходит только в сознании зрителя. Это очень трудно сделать. А во «Взгляде…» есть что-то, от чего зритель может оттолкнуться и увидеть другое время в другой истории. Вы совершили это благодаря персонажу отца. Это настоящее понимание вообще рассказа, потому что есть не одна только история на экране, но и другая – та, что происходит в сердце зрителя.

Джошуа Оппенгеймер. Думаю, это благодаря вниманию к пространству, а не словам. Это то, чему я научился у вас. В ваших фильмах много пространства. Думаю, так и в «Акте убийства», даже в короткой версии.

Вернер Херцог *(зрителям)*. Обязательно посмотрите полную версию. Обычно из режиссерской версии вырезают скучные куски. Иногда это разумно. В этом же случае – и это единственный известный мне случай подобного рода – режиссерская версия глубже. Поэтому, если вы действительно хотите посмотреть «Акт убийства», ищите его на DVD, только там настоящий легитимный вариант.

Джошуа Оппенгеймер. Спасибо. В обоих фильмах я максимально сосредоточился на молчании. Люди, которые реагируют на слова; люди, которые не верят в то, что говорят; люди, которые, будучи опустошены увиденным или услышанным, не прилагают слов к своим чувствам. Что касается параллельного фильма, о котором говорил Вернер, во «Взгляде тишины» это, видимо, как раз те кадры, когда Ади просто смотрит, созерцает. Для главного героя у Ади очень мало слов. И именно этот

прием дает зрителю пространство для того, чтобы каждый из вас мог создать своего Ади, сформировать свое отношение к нему и соответственно к тем материалам, которые он просматривает, а также к его отцу. Надеюсь, это делает фильм более личным. Он такой не потому, что в нем показаны семейные отношения, а потому, что каждый из вас видит другого Ади, другую семью, другие жестокости, другое наследство геноцида. И другой взгляд тишины.

Вопрос из зала. Что произошло после того, как вы показали «Акт убийства» в Индонезии? Много людей посмотрели фильм? Очевидно, не только народ Индонезии вынужден разбираться с тем, что произошло в 1965-м, но и Запад. Во «Взгляде тишины» есть сцена с поистине чудовищным выпуском новостей NBC. Значит, есть ответственность Запада, Америки, и мы, как «дети» и «внуки» Маккарти, несем тоже ответственность. Вы снимаете фильм словно извне. Но это и есть наш ответ по поводу преступлений, совершенных в 1965-м.

Джошуа Оппенгеймер. Для меня – американца немецкого происхождения – в берлинской премьере очень важна сцена на плантации компании Goodyear[3]. Мы видим, как многонациональная компания, одна из крупнейших в мире[4], использует рабский труд и каждый вечер отправляет своих рабочих в концентрационные лагеря, а когда они перестают быть полезными, от них избавляется. Всего через двадцать лет после освобождения Аушвица-Биркенау подобное происходит снова.

Реплика из зала. Голос телекомментатора внушает ужас. Впечатление, что это ваш сценарий. Он настолько реалистичен, что уже не представляется реальным.

Джошуа Оппенгеймер. Вы правы. Но я хотел обратить внимание на то, что через почти двадцать лет после Холокоста американские корпорации делают то же, что делали немецкие в Аушвице. Это очень большое пятно на истории Соединенных Штатов, на истории моей страны, которая претендует быть примером свободы и демократии в послевоенном мире. Способ, которым это рассказано нашей стране, как вы видели, не скрывается. Но его и не критикуют, он принимается как должное – возможно, потому, что людей, как вы заметили, используют. Они могут без иронии сказать, что Бали красивее и лучше без коммунистов. Как будто мы показали, что каждый тропический рай на самом деле является братской могилой.

Что же касается вопроса о нашей ответственности... Я уже говорил, что в 2003-м работал с теми, кто выжил. А всё потому, что в 2001-м впервые побывал на той плантации, которую вы видели в фильме, – там похоронен Рамли, там его могила. Чтобы помочь, работники плантации делают собственный фильм о своей борьбе, о создании профсоюза после военной диктатуры в Индонезии. А работниц бельгийской корпорации заставляли распылять яд для сорняков без защитной одежды, масок и перчаток. Мелкие капли яда попадали в легкие, кровь, печень, убивая их лет до сорока. Женщины, рядом с которыми я жил, когда снимал этот фильм, умирали одна за одной. Одна из моих близких друзей

3. В вышеупомянутом репортаже NBC.

4. Американская компания Goodyear Tire & Rubber Company – крупнейший производитель шин.

из того села умерла именно в день мировой премьеры «Акта убийства» два года назад. Тогда у меня и появилось ощущение, что я попал в Германию спустя много лет после Холокоста затем, чтобы увидеть, что нацизм жив. Я понимал, что это не сюрреалистическая сцена из сценария, что это не исключение из правила, а правило как таковое. Потому что если в Индонезии была такая жестокость, то что говорить о жестокости, творимой там, откуда поступают товары, которые мы покупаем? Вот я в куртке из Индонезии, в брюках из Бангладеш, а за всеми этими товарами – страдания людей, производящих эти вещи.

Поэтому я считаю, что мы несем большую ответственность. Не думаю, что личный жизненный выбор – это вариант спасения. Мы должны искать большие, коллективные решения. Снимая этот фильм, я никогда не чувствовал себя американцем, разоблачающим те преступления. Правозащитники, выжившие, анонимные индонезийские коллеги изначально доверили мне сделать то, что они не могут сделать самостоятельно и не рискуя жизнью. Поэтому я всегда чувствовал себя их агентом. Да, у нас была надежда, что фильм увидит международная общественность, но мы в первую очередь надеялись, что «Акт убийства» и «Взгляд тишины» станут для Индонезии своеобразным зеркалом, чтобы там наконец смогли заговорить о наболевших ранах. Тысячи людей по всей стране пересмотрели «Акт убийства», его миллионы раз скачали в Интернете, он заставил средства массовой информации говорить о геноциде. А начиналось все с двух всего секретных показов. Поддержка СМИ позволила изменить ситуацию, и «Взгляд тишины» начал жизнь публично, со спонсорской помощью государственных учреждений. На эти сеансы пришли не менее 53 000 человек в течение первых недель. И мы можем предположить, что зрителей было намного больше, ведь не все организаторы показов отчитывались о посещаемости. ◆

Записал Дмитрий Десятерик

КОММЕНТАРИИ

ГОТОВЫ ЛИ МЫ?

Андрей Архангельский

ПРОБЛЕМА: МОСКВА

Отставка Сергея Капкова стала символическим завершением эпохи гуманизации Москвы. «У нас было великое прошлое» – примерно таков новый культурный тренд столицы; про будущее теперь говорить не принято. Что будет? Как быстро и какими методами?

С точки зрения воинствующего консерватизма Москва остается проблемой. Вот, например, «протестная молодежь», условные хипстеры: инакомыслящая, или попросту непоротая, – она есть везде, но в Барнауле или Волгограде эту молодежь можно перечесть по пальцам и быстро научить ее «жизни». А в Москве она все-таки имеет вид цельного и многочисленного сообщества. Исторический опыт – вот что формирует поколение. Интернет, унификация – казалось бы, разницы нет между двадцатилетними, но московский опыт общественной жизни примерно с 2012 года все-таки можно считать уникальным – по сравнению с жителями других городов. У москвичей, в отличие от сверстников, есть выбор: существовать в рамках официальной модели или же выбрать альтернативную.

Власть начиная с 2012 года заигрывала с этой прослойкой – признавала ее особый статус, и бывший глава департамента культуры Москвы Сергей Капков в интервью 2012 года автору этих строк говорил: «Москва – особый город, на самом верху есть тоже понимание этого». Собственно, для решения «проблемы Москвы» и был назначен Капков – чиновник, мало похожий на обычного. Правда, где-то уже к середине 2014 года это заигрывание постепенно сошло на нет, а символическим завершением проекта можно считать отставку самого Капкова (в марте 2015-го). Ее причиной, по неофициальной версии, стало именно это: для молодежи в Москве напридумали всяких «вкусняшек», кафе,

пространств – а хипстеры это восприняли как должное и поведения своего не изменили. Однако отказ от заигрывания вовсе не означает, что проблема решена или исчезла: просто сегодня ее считают не такой актуальной.

Но дело не только в возрасте. Тут сама собой сложилась «среда» (прибавим еще и адептов неудавшейся медведевской оттепели, то есть целое поколение, с 2007 года). Уникальность ее в том, что она финансово независима от государства. Чем ситуация с интеллигенцией отличается, скажем, от 1970-х? Эти люди не хотят жить в атмосфере «двойной морали». И это воспринимается властью как вызов: дело не в том, что люди думают иначе, а в том, что не хотят этого скрывать.

Впрочем, и задача не в том, чтобы построить всех в общую колонну. Речь о тонких настройках: как политический протест перевести в эстетический, нивелировать социальные и мировоззренческие последствия экономической свободы.

Прежде всего насущный вопрос: что со всем этим «капковским добром» теперь делать?.. Со всеми этими парками и кластерами, созданными в особый политический период и с особыми целями? Не разрушать же.

Конечно нет.

Отчасти эта задача на примере того же Парка Горького решена. При Капкове он создавался как социальная лаборатория; комфорт – да, но в основе тут была все-таки более глубокая идея: расширить представление о современности, свободе, цивилизации. В конечном итоге капковский Парк Горького был «про будущее». Может быть, это и не декларировалось прямо, но имелось в виду: не только «место» и не только «удобство», а некий потенциал для качественного изменения публики.

Капков, будучи еще директором Парка Горького, изменил саму его логику, геометрию – придуманную в 1930-е годы. ЦПКиО был создан для массового передвижения людей «в составе колонн», как и сталинская Москва в целом с ее проспектами и высотками, что неизбежно диктует поведение и даже способ мышления. Усадив людей на травку с собственными лэптопами, подав им, условно, кофе, по сути, отменили логику марша, наполнив сталинский парк другим, индивидуалистическим содержанием. В этом и был эффект «капковского чуда»: отмена тоталитарной кармы техническими средствами. Что вообще символизирует действия (сознательные? или нет?..) прежнего руководителя департамента культуры по переустройству сталинской Москвы, ее тонкой деидеологизации.

Про отказ от этой концепции стало понятно после назначения нового директора парка, Ольги Захаровой. Накануне 85-летия парка (2013) она говорит в интервью: «...центральный парк должен быть для всех... Если бы мы делали парк для хипстеров, это не было бы проблемой... Мы пытаемся сейчас соединить эти истории». Она все время апеллирует к прошлому, к традиции; на вопрос, что будет современного,

Игорь Ефимов, Москва

отвечает: «Новая атмосфера. Мы не должны ничего нового строить. Важно подчеркнуть и пользоваться тем, что было придумано до нас»[1].

Что такое «парк для всех», стало понятно во время акции «Ночь музеев» в мае 2014 года. Толпы хипстеров в результате попали на массовое мероприятие неосталинского типа – с реконструкцией классической постановки балета «Жизель» 1930-х годов, даже с декорациями того времени; с оркестрами, которые играли советскую музыку, и праздничным салютом в конце. И особенно никого это не смутило – потому что массовое гулянье в Москве еще со времен Лужкова воспринимается как неизбежное зло. Атмосфера, впрочем, была вполне приличной. Другое дело, что организаторы «Ночи музеев» в 2014 году «сделали акцент на событиях уличной программы», что противоречило индивидуалистической и модернистской сути праздника. По традиции большинство главных музеев города акцию саботировали, сократив программу до минимума – до полуночи. Зато в этот день были экскурсии по гостинице «Метрополь», на пивоваренный завод, в Музей истории коньяка и даже в Музей аэропорта Шереметьево.

Чем этот пример для нас важен? Для того чтобы лишить культурную акцию концептуализма, ее необязательно закрывать или запрещать: достаточно превратить ее в массовое мероприятие. Ровно то же самое произошло в Перми – накануне отставки Марата Гельмана – с фестивалем «Белые ночи»: арт-фестиваль превратился в «праздник спорта», «для всей семьи», в массовое шоу. И вроде бы глупо придираться, потому что всем хорошо. А то, что искусство перестало быть

1. http://www.kommersant.ru/doc/2248628

стержнем праздника, – ну плохо, но не ужас-ужас. Могло быть и хуже. Мог бы вообще быть «праздник пива».

Подход к модернизации ВДНХ – другого знакового публичного пространства Москвы – был уже изначально лишен культурологических амбиций. Какое-то время, правда, ходили слухи о превращении его в культурный кластер: говорили, что концепцию ему пишут те же люди, которые совершили «капковскую революцию». На самом деле изменения коснулись именно формы: там тоже «все для людей», там стало чисто и удобно. Но содержание – ярко выраженное ностальгическое, уже с поправкой на новый тренд: «память о великом прошлом».

Взять хотя бы оформление знаменитых павильонов: они теперь покрашены в ослепительно белый. Цвет нейтральности и чистоты, набрасывание некоей пелерины на историю; эта чистота граничит с равнодушием и цивилизованным отстранением. Органично все эти снопы и колосья в оформлении павильонов смотрелись бы, конечно, в их естественном цвете материала – металла и жести разных оттенков. Однообразная окраска лишает их детализации, языка – и одновременно превращает в элемент дизайна. Лишает тяжеловесности, мрачности – и одновременно маскирует, делает «своим». Это и есть метафора нового культурного тренда. Его авторы опасаются прямо делать акцент на реанимации советского, но преподносят его теперь в качестве естественного «фона», чего-то изначально «нашего».

ВДНХ сегодня имеет вид гигантского торта-мороженого с надписью «мы любим СССР». А внутри торта – фигура Сталина. (Летом

2014 года руководство сообщило об обнаружении в запасниках ВДНХ огромного полотна, созданного под руководством Александра Герасимова, на котором изображено выступление Сталина перед делегатами II Всесоюзного съезда колхозников-ударников. Размер картины – 6,75×11 метров, реставрация будет производиться в одном из залов Центрального павильона, и за работой художников-реставраторов смогут наблюдать все желающие.)

В этом суть изменений: слегка маскируемый под «дизайн» разворот к прошлому, отмена современности – с учетом технических требований нового времени и возросшего уровня благосостояния. Время торжественно останавливается, дух модернити изгнан.

Есть зато «Гоголь-центр» Кирилла Серебренникова, один из главных островков театральной свободы. Никто, впрочем, после ухода Капкова не может гарантировать, что театр не «сдадут» – для того, чтобы потрафить социально близкой группе. Упрек в недостаточной верности классике – о чем написала недавно критик Марина Давыдова – становится универсальным репрессивным механизмом. С его помощью можно расправляться с инакомыслием, а «Гоголь-центр» как раз специализируется на оригинальных и смелых интерпретациях классики. С другой стороны, театр как клапан для выпуска пара – вариант, обкатанный еще в 1970-е годы. Вариант «новой Таганки» мог бы устроить всех. Судьба «Гоголь-центра» зависит теперь от того, какая концепция сосуществования с интеллигенцией победит – жесткая или очень жесткая.

Что еще остается? Пространства типа «Красного Октября», где находится Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка». Проблемой являются не сами по себе островки свободомыслия, а излишняя концентрация свободомыслия в одном месте. А здесь было именно так. Изгнание с «острова свободы» и редакции «Слона», и телеканала «Дождь» лишило «Красный Октябрь» ауры отдельности, добавило ему унифицирующей развлекательности.

Зато акцент на «удобстве» для москвичей превратился в новый фетиш московской власти: например, якобы отсутствие в музее «нормальных кафе» стоило поста бывшему директору Третьяковки Ирине Лебедевой. Формальное удобство – то, чего вправе требовать, конечно же, и посетители, и власти. Другое дело, что никаких иных идей для музея – концептуальных, – в сущности, нет.

Идея одна: все эти места теперь не про современность, а про великое прошлое. Восхищение величием. Величие ради величия, восхищение ради восхищения. Любая попытка сделать что-то новое в рамках этой концепции обречена на крах.

Зато фетишизация советского постепенно приобретает почти декларативный характер: Москва на уровне эстетики превращается в оживший памятник 1930–1950 годов – в некую тотальную реконструкцию, где роль статистов будут исполнять его жители. Быть таким действующим ностальгическим аттракционом, но с удобствами.

Например, манера (с перерывами на рекламу) транслировать в метро советские песни, мелодии из кинофильмов – это массовый эксперимент по усыплению современности, опрокидыванию человека в исторический сон. В местах массового пользования человеку предлагается жить в эстетическом оформлении 1960–1970-х годов. Будущего, в сущности, тут не предусмотрено. Задаваться вопросом «о чем Москва?» тут уже никто не собирается. Суть новой концепции можно назвать так: неосоветизация Москвы.

А как же быть с людьми, пытающимися жить в современности?

Для них останутся библиотеки. За три года капковских реформ они действительно гуманизировались. Библиотеки Достоевского, Тургенева, работают десятки библиотек в центре и на окраинах, превращенные в гуманитарные центры. Туда, вероятно, и будут «сосланы» все общественные дискуссии. Много людей не придет, а те, кто придет, погоды не изменят. Сюда же отнесем и галереи типа «Винзавода» или «Гаража», где концептуальность открывается только тому, кто пришел за ней, – а остальных будут встречать пресловутые удобство и развлечение.

Но все-таки это не возвращение на кухни. Символично, что телеканал «Дождь» пару месяцев назад вещал из квартир – то есть возвращение на кухни чуть не случилось, – но потом все-таки обосновался в арт-центре «Флакон». Формально гетто для интеллигенции даже расширилось – если сравнивать с 1970-ми. Сравнение, впрочем, показательно: количество приобретенной свободы ощущается теперь только в сравнении с советским опытом. Оно увеличилось ровно на количество той самой «среды», которая почти исключительно в Москве (и еще в Петербурге, конечно).

Для желающих попасть в будущее будут установлены рамки металлоискателей. Всем остальным предложено жить в прошлом. Идея изменения человека обернулась идеей абстрактного «комфорта» и «удобства».

Могут ли вообще эти идеи повлиять на сознание, как влияют на него, например, современное искусство или та же гуманизация пространства? Фукуяма писал, что прямой связи между уровнем благосостояния (или, скажем, уровня комфорта) и демократией нет. Любовь к свободе, в общем-то, иррациональна. Но для любви в любом случае должны быть хотя бы какие-то поводы или, по крайней мере, должны быть обозначены такие намерения.

В одном из крупнейших музеев Москвы, где также случились перемены – там стало удобнее, – директор столкнулся с неразрешимой проблемой: он понял, что все усилия по гуманизации музея разрушаются простым окриком или невежливостью персонала – смотрителей, билетерш и т.д. Причем при каждой попытке объяснить смотрителю «старой школы», как нужно общаться с посетителями, директор слышал в ответ: «Я сам знаю, как мне разговаривать с посетителями». Смотрители держатся за антигуманность как за своего рода психологическую

соломинку. Это поведение в каком-то смысле самоубийственно – ведь персонал знает, что за это могут уволить с работы. Но все равно ведет себя так. Людей ведет определенный инстинкт, они так видят свою миссию: встречу человека с культурой они понимают не как освобождение, а как подавление.

Если бы гуманизация не была прервана на полпути, она неизбежно породила бы и более глубокие изменения в сознании. Стала бы модой, моделью поведения. Но на каком–то этапе гуманизация вошла в противоречие с базовыми «ценностями». Культурная революция в Москве неожиданно затронула самую суть, саму природу системы подавления человека. Это тоже символичная история. Можно взять технологии, построить новые кафе и оборудовать Wi-Fi, но без сущностных изменений самого человека невозможно изменить среду, атмосферу. А без них, в свою очередь, все нововведения «не заработают» – ибо предполагают участие активного, свободного, самостоятельного человека. Который тут опять будет предоставлен самому себе. С философской точки зрения это нормально. А с социальной и культурной – крах. ◆

Андрей Василенко

ВАН БИН, НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ПОСТИСТОРИИ

История – это предмет конструкции, расположенной не в пустом однородном времени, а во времени, наполненном настоящим моментом (Jeztzeit).

Вальтер Беньямин. Историко-философские тезисы

В 1974 году Микеланджело Антониони становится в Китае самым известным кинематографистом. Против его документального фильма «Чжун Го – Китай», который он снимал двумя годами ранее, откликнувшись на приглашение правительства КНР, развернута масштабная кампания, включающая не только серию критических публикаций, но и создание агитационных произведений, призывающих итальянского режиссера к ответу. Имя Антониони становится нарицательным, ассоциируется с контрреволюционной деятельностью. О существовании этого человека узнает практически все население Китая, многие жители которого в те годы были едва знакомы с кинематографом. Официальное завершение кампании обретает черты идеологического ритуала – яростные критические отзывы вошли в специальное издание. Двухсотстраничная брошюра получила название «Китайский народ не будет опорочен: коллекция критических текстов против антикитайского фильма Микеланджело Антониони».

Столь агрессивная кампания сейчас может показаться парадоксальной. «Чжун Го – Китай» – взгляд знаменитого автора на страну, преисполненный сентиментального любопытства, и его сложно назвать критическим высказыванием. Неприятие фильма видными деятелями компартии

←
Ван Бин

Китая было вызвано самим принципом существования художественного производства в ситуации, когда идеологическая доктрина была призвана это производство полностью контролировать. Будучи ограниченным маршрутами передвижений и объектами съемки, Антониони запечатлел реальность социалистического Китая через репрезентацию обыденных сюжетов – впечатлений о стране, которую, по его признанию, он до встречи с ней представлял весьма туманно. В эссе об истории этого фильма Элис Сян[1] впоследствии отмечала, что недовольство партийных лидеров было связано с отсутствием в картине итальянского режиссера героического пафоса, призывающего китайский народ к построению доселе невиданного общества. Поэтизация повседневности и деликатная фиксация непосредственного течения жизни вступали здесь в конфликт с эстетическими предписаниями социалистического реализма.

Спустя почти тридцать лет после съемок «Чжун Го – Китай» на экраны выходит документальная лента «Район Тэси: к западу от железной дороги» (Tiexi qu, 2003) – дебют китайского документалиста Ван Бина, которому в последующие годы будет суждено стать одним из самых известных режиссеров Поднебесной. Его фильмы пронизывает исследовательский импульс, направленный на осмысление новейшей истории Китая. Противоречивые, откровенно критичные картины Ван Бина отражают глубокие структурные изменения китайского общества, обнажая зачастую трагические последствия «культурной революции» и курса «политики реформ и открытости».

К началу нулевых звонкость политических лозунгов и сама необходимость тотальной эстетизации жизни утратили актуальность. Экономически успех нуждался в социалистической риторике лишь в качестве изящной декорации, но вовсе не обязательной. Левый проект окончательно символизировался, а доктрина соцреализма, принуждающая авторов ей обязательно соответствовать, естественным образом себя изжила. Фильмы Ван Бина, как и других известных во всем мире китайских режиссеров, не получают официального одобрения, игнорируются внутри страны, однако прошлая «роскошь» остракизма по отношению к современной художественной практике в Китае теперь эпизодична.

«Район Тэси: к западу от железной дороги» – девятичасовой антиэпос, скрупулезная документация гибели объектов промышленного производства, существование которых не вписалось в новые экономические реалии. В центре повествования индустриальный район на северо-востоке Китая, недалеко от города Шэньян, некогда провозглашенный одним из промышленных центров. По словам режиссера, выбор объекта был продиктован предчувствием необратимых перемен в конце прошлого века: «…такое смутное ощущение изоляции, когда история, еще вчера казавшаяся значительной, будто бы расплывается у тебя перед глазами»[2].

Ван Бин начал съемки в 2002-м, в течение полутора лет наблюдая тихий, лишенный патетических всплесков, процесс распада,

1. X i a n g Alice. 'When Ordinary Seeing Fails': Reclaiming the Art of Documentary in Michelangelo Antonioni's 1972 China Film Chung Kuo. – Sence of Cinema, N 67, July 2013. http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/when-ordinary-seeing-fails-reclaiming-the-art-of-documentary-in-michelangelo-antonionis-1972-china-film-chung-kuo/

2. Filming a land in flux. Interview with Wang Bing. – New Left Review, N 82, July-August 2013. http://newleftreview.org/II/82/wang-bing-filming-a-land-in-flux
Также см.: «Ван Бин: Беспомощный век». – Каталог, приуроченный к ретроспективе Ван Бина в рамках XII МКФ «Меридианы Тихого», с. 45.

«Пока безумие нас не разлучит», режиссер Ван Бин

символизирующий смерть рабочего класса – тех безымянных героев, кто был некогда назначен ключевыми фигурами исторического процесса. Именно они были описаны в «инаугурационном тексте» (определение Алена Бадью «Манифеста коммунистической партии»), но впоследствии оказались на приграничных территориях социального бытия.

Тема «смерти» пролетариата – сюжет, интересующий в последние десятилетия многих кинематографистов. Через год после премьеры фильма Ван Бина австрийский режиссер Михаэль Главоггер снял «Смерть рабочего», которая с фильмом Ван Бина образует концептуальную пару, выявляя ряд фундаментальных различий.

Замысел Главоггера, несмотря на название его картины, все же окрашен приторным вдохновением. «Смерть рабочего» – групповой портрет, в котором индивидуальное лишается своих черт, несмотря на детализированное изображение субъектов документального наблюдения. Главоггер инициирует путешествие по нескольким континентам, показывая донбасских шахтеров, нигерийских мясников и сборщиков серы из Индонезии, изображая в эстетизированных планах неизбежный героизм рабочих в борьбе за возможность трудиться. Его герои будто бы понимают свое положение, однако витальность, которую они в буквальном смысле излучают, свидетельствует скорее о временном поражении. История постепенно оттеснила рабочих на периферию жизни, учредив за другими классами ведущие роли. Но они в любой момент готовы ответить на вызов демобилизации и занять авангардные позиции. Дистанция взгляда, свойственная определенной близорукости любопытствующего туриста, нивелирует пафос высказывания Главоггера, превращая его фильм почти в абстрактное полотно.

«Три сестры», режиссер Ван Бин

Ван Бин, напротив, рассказывает об умирающей индустрии, сообщая повествованию чрезмерный аскетизм изобразительных средств посредством искусного ассамбляжа сменяющихся планов, утверждая камерность бесславной смерти некогда знаменитого социального класса. Намеренно игнорируя причинно-следственные связи, режиссер фиксирует этот процесс распада, уделяя внимание самым незначительным деталям. Продолжительность фильма, разделенного на три части, определяется скудностью событийного повествования, однако в финале картины заводы попросту исчезнут.

«Район Тэси…» начинается долгим планом, преисполненным завораживающей летаргичности – на тихоходном поезде камера медленно въезжает на промышленную территорию, словно рассекая плотный воздух, наполненный едва уловимым шепотом погибших. Именно так выглядит царство мертвых, топографию которого живым невозможно осмыслить – здесь иные физические характеристики пространства, а контраст между маленькими комнатками, где рабочие проводят свой досуг, и огромными производственными цехами попросту стирается в восприятии. Для Ван Бина важным остается только универсальность места, где существуют его герои – члены маленького сообщества, которые остались один на один с неумолимым ходом истории. Ван Бин лишает их потенции подвига – героическими ведь признаются или смерть в бою, или подвиг в жертвенно-ритуализированной инкарнации. Кажущееся безразличие режиссерского взгляда при этом не тождественно равнодушию. Его позиция – своего рода оммаж самой Истории, на законы которой нет никакой возможности влиять. В финале фокус режиссерского внимания постепенно перестраивается с безымянных рабочих на фигуру старого железнодорожника Ду,

лишившегося работы, и его сыновей. Поезд, которым он управлял, отправится в последнее путешествие, вывозя с территории завода последние материальные свидетельства исчерпанной эпохи.

Авторская стратегия Ван Бина – диалектический синтез дистанции и предельной вовлеченности по отношению к объекту повествования – оформилась уже в его первом фильме. Художественный метод режиссера определяется выбором: размышлять об ушедшем, изображая настоящее, через пристальное внимание к конкретным персонажам.

Поверхностный взгляд на фильмы Ван Бина содержит опасность заблуждения – риск ограничить положение режиссера в ряду безликого легиона современных художников, выбирающих актуальные темы и уверенных в повсеместном торжестве несправедливости. Ван Бин маркирует социальное как плодородное поле, пожирающее собственные всходы, но его интерес – фиксация индивидуальности тех, кто проиграл поступательному движению социальных изменений. Этим несчастным он дает право говорить от собственного имени. Их высказывания, предъявленные только в повседневном существовании, красноречивее любых событий и речей самых пламенных героев.

Избирая предметом исследования недавнее прошлое, Ван Бин как будто следует предписанию Бенедетто Кроче: «Сначала история, потом хроника. Сначала живое, потом мертвое». Медиум документального кино, он таким образом выступает против привлекательности того, что Кроче называл поэтической историей – специфической формой пропаганды и ангажированности. Режим такого представления о прошлом регулируется не идеологией, а персональными предпочтениями автора.

Очевидно, что скрупулезное документирование персональных историй не может быть летописью. «Летописец, который пересказывает события, не различая великих и малых, учитывает следующую истину: ничто из случившегося не должно быть потеряно для истории. Разумеется, только освобожденному человечеству достанется полнота его прошлого»[3]. Ван Бин мыслит себя как историка, чья фигура наполнена трагизмом ограничения, и это непреодолимое условие режиссер заставляет служить себе. Осознание того, что историк лишь тот, кому время от времени позволено прикоснуться к немногочисленным следам ушедшего времени, приводит Ван Бина к необходимости создавать пространство перехода между прошлым и будущим. Истинное удовольствие – «удовольствие от подлинного», о котором писал Марк Блок, – Ван Бин находит в самой природе произведения искусства, в преимуществе художественного жеста: зафиксировать образ прошлого и предъявить проект, где свидетельства ушедшей эпохи вступают в диалог с текущим моментом.

«Воспоминания Фэнмин» (He Fengming, «Фэнмин, китайские воспоминания», 2007), второй фильм Ван Бина, знаменуют начало серии проектов, посвященных самому темному периоду новейшей истории КНР. Эта картина – радикальная минималистская история журналистки, которая вместе со своим мужем попала в жернова репрессивного

3. Беньямин В. Озарения. М., 2000, с. 229.

аппарата и была отправлена в трудовой лагерь после того, как в 1957 году Мао объявил программу под поэтическим лозунгом «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», направленную на плюрализм мнений относительно действий правящей партии. На самом деле кампания обернулась волной террора, жертвами травли стали миллионы интеллектуалов, искренне стремящихся вступить в диалог с властью.

Ван Бин намеренно исключает многообразие образов и свидетельств, ограничиваясь документацией речи от первого лица. Все действие локализовано в квартире героини фильма. Женщина монотонным голосом рассказывает о своей жизни, припоминая подробности и описывая исторические события, свидетельницей которых она стала. Постепенно пространство комнаты темнеет – история жизни длиною в полвека соответствует ритму смены дня и ночи. Рассказ Хэ Фэнмин обнажает специфическое свойство памяти структурироваться по законам литературного произведения.

Статичный план героини задает атмосферу повествования, которая апеллирует не к рацио, но стимулирует воображение и познавательные возможности памяти. Событие живого рассказа – акт передачи знания, опыта, попытка избежать забвения. Столь решительный отказ ускользнуть из цепких объятий «символического исчезновения» роднит Хэ Фэнмин с Шахерезадой, непрерывность рассказа которой гарантировала жизнь. «Воспоминания Фэнмин» являются, можно сказать, ответом на тезисы Жака Лакана о человеке как о существе по преимуществу вербальном, реализующемся через язык. Монолог Хэ Фэнмин помещен в пространство, сочетающее лаканианское символическое с попыткой объективации персонального опыта героини.

«Поэтика отсутствия изобразительного», адептом которой выступает Ван Бин, – это метод, рожденный в самой сердцевине дискуссий о возможности изображения того, что после Освенцима «немыслимо», «непредставимо». В 2001-м французский философ Жорж Диди-Юберман публикует эссе «Изображения вопреки всему» в каталоге выставки «Память о лагерях», посвященной четырем фотографиям, которые были сделаны заключенными лагеря Аушвиц-Биркенау. Диди-Юберман подвергает критике концептуальный подход, согласно которому такие преступления невозможно вообразить и соответственно они нуждаются в особых формах репрезентации.

Одним из главных оппонентов Жоржа Диди-Юбермана стал Клод Ланцман, режиссер легендарного фильма «Шоа», состоящего из интервью с выжившими узниками лагерей, их родственниками, бывшими немецкими охранниками и другими свидетелями работы «фабрик смерти». Отказ от использования архивных материалов позволил Ланцману изобрести тип повествования, апеллирующий к познавательной способности человека, а не относящийся к юрисдикции чувственного восприятия. В «Воспоминаниях Фэнмин» Ван Бин тоже решает вопрос о репрезентации исторического опыта не с помощью

«Человек без имени», режиссер Ван Бин

реконструкции событий, но благодаря созданию смыслового поля, существующего в речи героини, когда свидетельства о прошлом говорят сами за себя.

Пристальное внимание Ван Бина к периоду массовых репрессий было инспирировано романом «Канава» («Ров») Яна Сяньхуи, который и познакомил режиссера с Хэ Фэнмин. В книге Яна эпоха так называемого Великого китайского голода (1958–1962) описана на материале одного из исправительных лагерей на северо-западе Китая. Ван Бин решает экранизировать «Канаву» и создает парадокументальный фильм, пропитанный ужасом и шокирующими сценами борьбы людей за выживание. Режиссер сосредоточился на самых страшных событиях зимы 1960 года – периода массовой гибели заключенных. Отчаяние, вызванное перспективой голодной смерти, принуждает несчастных к каннибализму, к истерическим конвульсиям при виде животных, которых можно съесть. Сцена охоты за мелкими грызунами рифмуется с эпизодом из «Района Тэси…», где безработные долгое время копошатся в куче разорванных лотерейных билетов, отчаянно надеясь, что кто-то случайно обронил счастливый билет.

Организуя повествование на контрасте общих планов безграничного пространства и темных землянок, где содержатся заключенные, автор отказывается от линейного рассказа. Характеры персонажей едва намечены, им дарованы короткие диалоги. Но в густом месиве случайных реплик, в нечленораздельных звуках обнажаются важные политические сюжеты. Один из героев рассказывает о своей судимости. На заседании партийной ячейки он – в риторическом порыве – рискнул оспорить центральный тезис о пролетарской власти, предложив собственную трактовку: «Власть должна принадлежать не

пролетариату, а всему народу». Роковое высказывание, из-за которого этот человек оказался в лагере, – не только эпизод его биографии, но и иллюстрация важнейшего концепта «несогласия» – центрального понятия политической философии Жака Рансьера.

Видео «Следы» (2014) завершает цикл работ Ван Бина о лагерях. Этот материал был снят в 2005-м, когда режиссер выбирал натуру для съемок «Канавы». Пустыня, выжженная палящим солнцем, без единого признака жизни. Субъективные планы, невротически подрагивающая камера продуцируют ощущение тревоги, которая постепенно нарастает, обещая трагическую развязку. Вместо сюжета – фиксация панического состояния, не оставляющего наблюдателей (режиссера, оператора). Условность изображения генетически восходит к технической картинке камер записывающих устройств, которыми оснащались посадочные модули межпланетных станций. У Ван Бина пустынный пейзаж действительно выглядит инопланетным и напоминает видео, снятое после посадки на поверхность Луны космического корабля «Аполлон-11».

Сюрреалистичная пустыня обретает связь с реальностью только в финале фильма – кадр постепенно заполняется, в заброшенном пространстве появляются следы человеческой деятельности. Место, куда зрителя приводит взгляд Ван Бина, – это покинутые трудовые лагеря в пустыне Гоби. Таким образом, режиссер подводит итог своей многолетней рефлексии о китайской истории, предоставляя право свидетельствовать безмолвным местам преступления.

Некоторым отступлением от авторского метода являются фильмы «Сырая нефть» (Caiyou riji, 2008) и «Черные деньги» (Tong dao, 2009). В «Черных деньгах» режиссер разворачивает своего рода экономическое расследование в духе библии марксизма, следуя за группой дальнобойщиков, которые перевозят уголь для перепродажи. Ван Бин пытается отследить циркуляцию капитала по маршруту движения товара. «Сырая нефть» – долгая видеоинсталляция, фиксирующая монотонный процесс добычи «черного золота» в пустыне Гоби. Нестандартная длительность фильма (840 минут), лаконичные планы, подробно представленный быт рабочих сплетаются в повествовательную ткань, насыщенную едва ли не мистицизмом. Союз драгоценной нефти и «бесплатных» людей, ее добывающих, становится метафорой навсегда установленного порядка. Режиссер умышленно уводит за скобки последующие манипуляции с сырьем и снимает историю рядовых событий, которые образуют масштабный, если не символический, портрет настоящего.

Во время съемок «Канавы» Ван Бин узнал об одиноком мужчине, который живет в землянке посреди пустыни. Аскетизм жизни отшельника и его отказ от общения с людьми восхитили режиссера, и он решил запечатлеть этого необычного героя в естественной для него среде. «Человек без имени» (Wu ming zhe, 2010) стал наблюдением за жизнью бессловесного пустынника, лишенной ритуалов социального

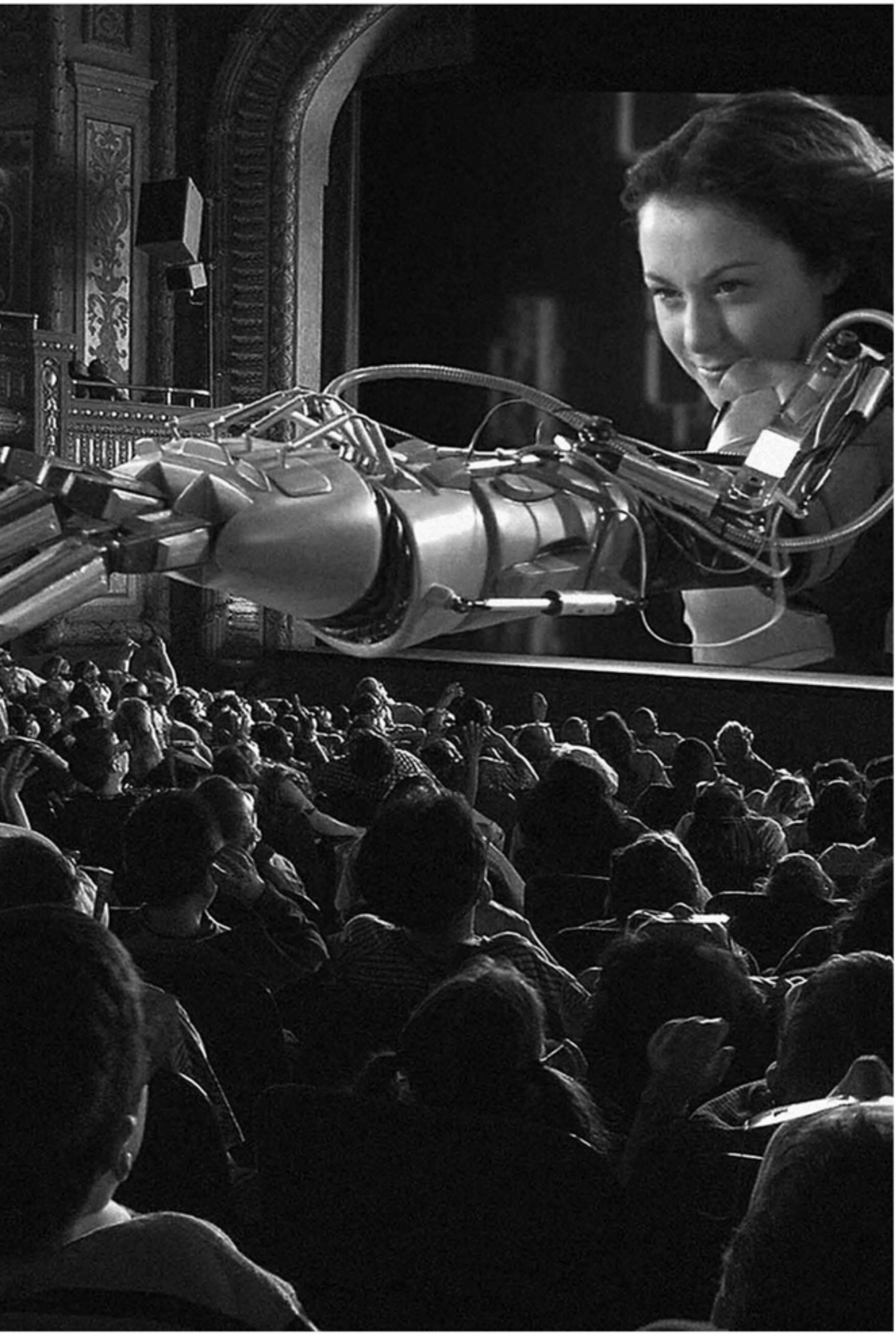
опыта. Показ «Человека без имени» в галерее Шанталь Крузель Ван Бин сопроводил демонстрацией «Воспоминаний Фэнмин». Заданные оппозиции – имя собственное и его отсутствие, примат речи и безмолвие, статичное положение героини перед камерой и динамика пребывания безымянного героя в кадре – выстроились в глубокое антропологическое исследование.

Встреча с маленькими девочками, старшей из которых было семь лет, спровоцировала съемки фильма «Три сестры» (San zimei, 2012; Главный приз секции «Горизонты» Венецианского МКФ-2012). Эмоциональные хроники (жизни) отдаленной горной провинции, увиденные глазами одиноких детей, родители которых уехали на заработки в мегаполисы. Героини фильма демонстрируют громадную силу духа, но при этом остаются несчастными детьми, свидетельствуя об этической трагедии побеждающего в Китае капитализма.

«Пока безумие нас не разлучит» (Feng ai, 2014) – последний фильм Ван Бина. Место действия – закрытая психиатрическая лечебница. Пространство клиники, а точнее, ее единственного этажа, на котором содержатся только мужчины, – классический паноптикум, словно описанный Мишелем Фуко. Маленькие комнаты с закопченными стенами без дверей в коридор – наблюдательный пункт медицинского персонала – место умножения безумия. Антропологическая камера Ван Бина силится портретировать пациентов, найти возможность для объемного высказывания, но теряется в этом живом архиве больных индивидов, представляя в финальных титрах их имена и срок заключения. Клиника в данном случае ограничивает возможности авторского метода, угрожая если не исследовательским тупиком, то демонстрацией абсолютной безвыходности.

Картины Ван Бина – констатация невозможности мыслить будущее, невротическое оглядывание, заставляющее прошлое вновь и вновь впадать в исповедальный экстаз, обнажать свои тайны. Здесь нет места аффектации – герои и события при всей их откровенности не могут по-настоящему шокировать зрителя, который давно потерял способность удивляться. Поток жизни, запечатленный Ван Бином, есть образ минувшего столетия – образ бесконечной родовой травмы.

Диагноз, выписанный в каждом кадре длинных фильмов китайского режиссера, сводится не к признанию обманутых обещаний этого века, а к окончательной смерти «больших нарративов». Крах утопий выражен в его картинах тихим угасанием всяких надежд. Герой Ван Бина – современный человек – остается безразличен любым, даже самым необходимым призывам действовать, смирившись с фатальной участью своего бытия. Китайский режиссер создает выразительный, лишенный экзальтации образ постисторического времени и пространства, который вряд ли в ближайшие годы утратит свой пугающий апокалиптический смысл. ◆



Олег Березин

ПРОКАТ КАК КОНТЕКСТ ФИЛЬМА

Казалось бы, странно публиковать статью, посвященную рынку кинотеатрального проката, в журнале, ориентированном на киноведческий анализ российского и мирового кинематографа. Безусловно, важно интерпретировать фильм: его содержание, действие, эстетические решения – все то, что представляется на экране. Но не менее важно рассматривать и весь контекст его существования – все то, что делает возможным просмотр. Анализ фильма, а также его производства, часто упускает из виду тот факт, что на дальнейшую судьбу картины влияют самые разные обстоятельства, в которых она реализуется, в частности условия появления в прокате и демонстрации.

В сознании многих киноведов рассмотрение фильма как произведения высоким барьером отделено от коммерческого рынка. Однако сегодня в России именно театральный прокат является основным средством доведения любого фильма до аудитории. Телевидение практически полностью переключилось на производство собственного сериального контента и телешоу, а прежний рынок физических носителей (DVD и Blu-ray) в силу экономических и технологических причин практически сошел на нет. Пространство интернет-видеосервисов только начинает набирать свои обороты, хотя их объем уже составляет примерно одну десятую от кинотеатрального показа.

Театральный прокат остается единственным способом монетизации выхода фильма к аудитории. С учетом сложившихся экономических условий в нашей стране, а также практически отсутствующего негосударственного безвозвратного финансирования через различные фонды поддержки культурных инициатив, как в Европе, или через системы грантов образовательных учреждений, как в США, единственным возобновляемым источником

негосударственного финансирования фильмов в России является доход от их проката в кинотеатрах.

Серьезный геополитический кризис 2014 года на постсоветском пространстве в совокупности с его экономическими последствиями практически вывел территорию Украины из основных рынков сбыта российских фильмов, ограничив значимое для них экономическое пространство Россией, Казахстаном и Белоруссией. Но в силу заметно слабой инфраструктуры кинопоказа в этих странах, а также их национальных интересов доля Казахстана и Белоруссии не составляет даже десятой части от объема отечественного рынка. Таким образом, все пространство для реализации российских фильмов сводится теперь к собственной территории.

Любой киноведческий анализ, концентрирующийся на отдельных фильмах, не будет полон без исследования всего объема связанного с ним смыслового контекста – особенностей производства, проката, демонстрации и просмотра фильма, исследования социокультурных обстоятельств, политэкономии киноиндустрии, а также учета регулирующей и контролирующей роли государства над кинематографом, воспринимаемым сегодня властью как средство массовой информации.

Рассмотрим эту проблемную область, учитывая основные показатели развития рынка кинотеатрального проката в 2014 году.

Несмотря на рост числа кинотеатров, на то, что количество коммерческих экранов в стране за 2014 год выросло на 11 процентов и сегодня уже достигло 3829 экранов — их суммарная посещаемость, даже с учетом воссоединения с Крымом, сократилась на 0,2 процента. Она составила 176 миллионов зрителей. Можно говорить об определенной стагнации посещаемости кинотеатров, которой предшествовал достаточно динамичный рост. Основными причинами принято считать демографические изменения в аудитории, повлиявшие на ее фрагментацию по жанровым предпочтениям и по способам потребления фильмов.

Если в предыдущие годы одним из сдерживающих факторов роста посещаемости неизменно указывалась цена билета, то в минувшем году впервые рост цены билета оказался в пять раз ниже уровня официальной инфляции. В абсолютных значениях он составил всего 2 процента, достигнув 246,1 рубля за билет. Его цена остается основным фактором увеличения кассовых сборов при остановке роста посещаемости в стране. Хотя именно благодаря пусть небольшому, но росту цены билета, общий кассовый сбор кинотеатрального проката все-таки вырос на 2,5 процента и составил 43,3 миллиарда рублей, из которых 7,9 миллиарда пришлось на российские фильмы.

В целом доля отечественного кино в кинопрокате 2014 года незначительно, но снизилась по сравнению с 2013-м и составила 17,9 процента по кассовым сборам и 18,7 процента по посещаемости. И это несмотря на то, что количество новых релизов российских фильмов возросло с 65-ти в 2013 году до 84-х в 2014-м.

Необходимо отметить, что в 2014 году кинотеатральный рынок России, обогнав Англию и Германию, стал вторым по количеству проданных

билетов в Европе, уступив только Франции. А в мировом рейтинге кассовых сборов, даже несмотря на последствия девальвации национальной валюты (но с ее учетом), он сегодня занимает девятое место, уступая США, Китаю, Японии, Франции, Великобритании, Индии, Южной Корее и Германии.

Являясь одним из инициаторов перехода отечественного кинопроката на цифровые технологии, я убежден, что это было своевременным и правильным решением. Что в настоящее время было бы с экономикой нашего кинотеатрального проката, если бы мы остались в пленочных технологиях, учитывая, что Россия в последние десятилетия не производила собственной кинопленки (от негативной до позитивной), а импортировала ее за валюту. Уровень цифровизации коммерческих кинотеатров уже достиг у нас 96 процентов, и практически можно говорить о завершении технологической революции в этих секторах дистрибуции и кинотеатрального проката. Именно цифровизация отрасли привела сначала к демократизации средств кинопроизводства во всей технологической цепочке создания фильма, а затем и к демократизации средств кинопоказа. Возникла новая форма театрального проката, так называемый альтернативный контент – «не фильм»: показ опер, спектаклей, концертов как в прямой трансляции, так и в записи, премьеры телевизионных сериалов в кинотеатрах и т.д.

Цифровизация производства и дистрибуции стала мощным толчком к развитию регионального кинопроизводства, и сегодня уже можно не только говорить, но и подвергать серьезному киноведческому анализу такие культурные феномены, как якутская, бурятская, татарская

и другие кинематографии. Самые успешные из них становятся на своих региональных рынках популярнее не только национальных российских фильмов, но и голливудских! Например, якутская картина «Айыы Уола» (производство компании «А.Р.Т. Дойду») всего на пяти экранах собрала в 2014 году 4,8 миллиона рублей. Этот фактор становится значимым. Но не только в плане развития местных кинематографий, а и в установлении локальных ограничений для проката тех или иных фильмов, получивших прокатное удостоверение. И в последнее время уже есть немало примеров таких ограничений: активное «участие» Госнаркоконтроля по Новосибирской области в прокатной судьбе фильма «Волк с Уолт-стрит» Мартина Скорсезе, негласный запрет на прокат фильма Андрея Звягинцева «Левиафан» в Мурманской области, «Пятьдесят оттенков серого» Сэма Тейлор-Джонсона в ряде южных субъектов Российской Федерации и т.д. Очевидно, что распространение подобной инициативы не может не приниматься в расчет, когда рассматриваешь общий содержательный контекст проката того или иного произведения.

Цифровизация всех составляющих киноиндустрии не только как ресурсосберегающая технология вносит свои коррективы в общую экономику кинотеатрального показа. Существенным фактором стал перенос значительной части стоимости коммуникации «кинофильм — зритель» с дистрибьютора, который раньше нес основные расходы по печати пленочных кинокопий и их доставке, — на сами кинотеатры. Их затраты на приобретение нового оборудования для демонстрации кинофильмов в цифровом формате теперь в разы выше, чем в пленочную эру. Таким образом, на фоне существенной экономии от внедрения цифровых технологий для

продюсеров и дистрибьюторов значительная часть затрат теперь ложится на этап демонстрации фильма.

Интересно отметить, что наибольшую выгоду от перехода на цифровые технологии получили не производители фильмов, не кинотеатры, не независимые дистрибьюторы, а пятерка крупнейших прокатчиков-мейджоров (Walt Disney Studios Sony Pictures Releasing, «XX век Фокс СНГ», «Каро Премьер», «Централ Партнершип» и UPI), контролирующих в нашей стране 80 процентов кассовых сборов. По этому показателю российский рынок фактически стал похож по структуре на рынок США начала 1990-х, когда там сформировалась олигополия дистрибьюторов-мейджоров ведущих голливудских студий.

Характерно, что в свое время в 1948 году в США был принят антимонопольный акт, направленный на разрушение «студийной системы», в рамках которой крупнейшие голливудские производители контролировали не только рынок дистрибуции, но и кинотеатров. И тем не менее спустя сорок лет рынок США, а вслед за ним и российский вернулись к олигопольным формам доминирования крупнейших дистрибьюторов-мейджоров.

Если в пленочную эпоху доля затрат дистрибьютора-мейджора на печать 35-*мм* кинокопий достигала 12–15 процентов прокатной платы, получаемой от кинотеатров за показ фильмов, то в 2014 году расходы дистрибьютора-мейджора на печать и доставку цифровых кинокопий сократились в несколько раз – в среднем до двух процентов платы, получаемой от кинотеатров.

Казалось бы, подобную экономию должен получить любой дистрибьютор, вне зависимости от масштаба релиза, однако это не так. Во-первых, экономическая мощь дистрибьюторов-мейджоров позволяет им контролировать прокат всех потенциально кассовых фильмов. Именно эта мощь заставляет правообладателей отдавать им свои потенциальные хиты. Все десять самых кассовых фильмов прокатывались в 2014 году в России исключительно дистрибьюторами-мейджорами, в двадцатке таких картин всего два фильма показывались независимыми дистрибьюторами, а среди пятидесяти – только шесть лент. Характерно, что, например, продолжение франшизы «Голодных игр», вошедшей в двадцатку наиболее кассовых картин прошлого года, которую в России демонстрировал независимый дистрибьютор «Вольга», в следующем году будет прокатывать именно дистрибьютор-мейджор.

Во-вторых, 2014 год продемонстрировал дальнейшее усиление тенденции, которую мы называем «блокбастеризация» рынка. Если в начале «цифровой революции» в кинопрокате мы возлагали большие надежды на так называемый эффект «длинного хвоста», когда демократизация средств производства и дистрибуции приведет к тому, что вырастет доступность и соответственно посещаемость фильмов, находящихся в середине и хвосте «турнирной таблицы посещаемости фильмов». Именно такой эффект мы наблюдали в 2011–2012 годах. Но в минувшем году тенденция на «блокбастеризацию» рынка стала более очевидной. Фактически происходит перераспределение посещаемости кинотеатров (при общей ее стагнации) от

фильмов среднего потенциала к произведениям с высоким потенциалом посещаемости. Фильмы-лидеры стали посещаться еще больше, в то время как «средние картины» стали заметно уступать выпущенным в предыдущие годы и расположенным на таких же местах рейтинга посещаемости. Это падение может доходить до 15 процентов по сравнению с фильмами 2013 года.

Во многом этот процесс связан еще и с фрагментацией аудитории как по жанровым предпочтениям, так и по практикам кинопотребления. Фильмы, допускающие универсальное использование как в кинотеатре, так и на домашнем экране, не насыщенные спецэффектами и не содержащие значительных общих планов, фактически вымываются из кинотеатрального проката, мигрируют на экраны домашних телевизоров. Именно этим и объясняются экономические проблемы большинства независимых дистрибьюторов на рынке кинотеатрального показа. Таким образом, разрушение прежних моделей дистрибуции на физических носителях на фоне усиливающегося доминирования дистрибьюторов-мейджоров привело к уходу из кинотеатров в 2014 году целого ряда независимых дистрибьюторов.

Фильм «Пираты XX века» в 1980 году посмотрело 57 процентов жителей городов, в которых были кинотеатры. Если учитывать только зрителей активного киновозраста, то самый посещаемый фильм последних лет – «Аватар» (2010) посмотрело всего 16,6 процента таких зрителей. Самый посещаемый фильм «Сталинград» увидели в 2013 году 6,7 процента жителей городов, а чемпион 2014 года «Трансформеры: Эпоха истребления» привлек 6 процентов жителей городов, в которых есть кинотеатры. Фильм «Исчезнувшая» Дэвида Финчера посмотрели в кинотеатрах всего 1,9 процента жителей таких городов. Тенденция снижения доли жителей, посмотревших в кинотеатрах самый популярный фильм года, наблюдается уже четыре года подряд.

Следует отметить, что падение посещаемости в 2014 году наблюдается по фильмам всех жанров, за исключением семейных лент и комедий для взрослых. Рынок кинотеатральной дистрибуции последние годы формирует новую парадигму успешного продукта – фильм-событие. Причем это касается не только «общенародной» событийности, которой, безусловно, обладали «Легенда № 17» и «Сталинград» в 2013 году, а также «Вий» в 2014 году, но и такого фактора, как активность обсуждения в обществе – вне зависимости от полярности этих обсуждений. Именно таким фильмом-событием стал «Левиафан» Андрея Звягинцева, в широкий прокат вышедший в 2015 году.

Анализ современной аудитории кинотеатров будет неполным без рассмотрения демографических факторов. Целевое ядро российской аудитории – тинейджеры и молодежь в возрасте до двадцати лет. К этому привыкли и кинотеатры, и производители большинства фильмов. Эти социальные группы родившихся в конце 1990-х и в начале нулевых – в периоды экономический нестабильности, – вступили в фазу естественного уменьшения.

Приходящее ему на смену поколение Z – подростки, появившиеся на свет после 2000 года, уже с «компьютером в руках», – обладает абсолютно отличными от своих родителей практиками потребления фильмов: как по способам «смотрения», так и по форматам самого аудиовизуального контента. С этой точки зрения очевидный интерес в ближайшие годы будут представлять дети нынешних двадцатипяти- тридцатипятилетних кинозрителей, уже получивших опыт потребления фильмов в современных кинотеатрах и уже ушедших из кинотеатров в последние несколько лет, потому что ищут работу после окончания вузов, решают свои жилищные проблемы, создают семьи и тратят время на воспитание детей. Именно эти «опытные кинозрители» начинают приводить в кинотеатры своих детей в возрасте пяти-десяти лет, обеспечивающих сегодня невероятный прирост посещаемости детских и семейных фильмов. С помощью родителей они приносят дополнительно десятки миллионов долларов. Этот тренд, очевидно, станет доминирующим в ближайшие годы.

Существенный фактор в анализе кинотеатрального показа – структура кинотеатров. В отличие от рынка дистрибуции, всё больше стремящегося к олигопольной экономической модели, рынок самих кинотеатров не так концентрирован. Количество их операторов возросло до 600 (в 2013 году было 549), а доля залов, принадлежащих десяти крупнейшим игрокам, практически стабилизировалась на уровне 42 процентов. Уровень концентрации рынка, рассчитываемый по доле посещаемости трех наиболее крупных игроков этого рынка, даже несколько снизился – с 26,2 процента в 2012 году до 22,6 процента в 2014-м. Отметим, что, например, в Великобритании этот показатель уже несколько лет выше 60 процентов.

При оценке экономической мощи тех или иных игроков на этом рынке необходимо учитывать и разного рода качественные характеристики. Среди прочего нужно принять во внимание, что всего треть коммерческих российских кинозалов расположена в мультиплексах (как правило, в торговых комплексах), но при этом на них приходится от 60 до 80 процентов кассовых сборов практически любого фильма. Доля денег, собранных в мультиплексах, очевидно высокая для фильмов-гигантов, также велика для авторского и артхаусного кино. Таким образом, роль мультиплексов в контексте общих кассовых поступлений значительна в прокатной судьбе фильма любого жанра. Тот факт, что три четверти залов в торговых комплексах принадлежит десяти крупнейшим кинотеатральным сетям, становится существенным обстоятельством при изучении дистрибуции и кинотеатрального показа.

Отличительная особенность в функционировании рынка сетевых мультиплексов, кроме всего прочего, доминирование корпоративных форм управления кинопредприятиями. В отличие от некрупных игроков, которые зачастую управляются непосредственно собственником (к сожалению, их количество неуклонно сокращается), практически все крупные сети кинотеатров в стране имеют корпоративную форму собственности. Они управляются советами директоров и наемными топ-менеджерами. В отличие от сектора кинопроизводства, где индивидуальная роль продюсера и режиссера является определяющим фактором успеха или неуспеха фильма, сфера кинопоказа, представленная крупными сетями, фактически обезличена. Доминирует модель «корпоративного капитализма», в рамках которой выживание менеджера на каждой ступени управления обеспечивается результатами действий администраторов более низких ступеней. Это приводит к возникновению значительного фильтра между фильмом и зрителем в виде вкуса и интеллектуальных способностей менеджеров отделов репертуарного планирования. Для них кассовый сбор в расчете на экран или на сеанс является определяющим – генеральным – параметром при программировании показа того или иного фильма.

Еще один фактор, влияющий на дистрибуцию на рынке кинотеатрального показа, наряду с общим фоном экономической конъюнктуры, профессиональными практиками и личностью управленца — новые технологии. Речь идет не только о новых возможностях, которые открываются перед создателями фильмов и зрителями с появлением цифровой 3D-кинопроекции и многомерного звука, но и о том, что зачастую именно понесенные затраты вынуждают менеджеров кинотеатров программировать больше сеансов именно в 3D-формате. Тем самым обосновывается увеличенная цена билета, но при этом не принимается во внимание повсеместное снижение в последнее время интереса зрителей к 3D-просмотрам.

Анализ контекстов существования кинопродуктов будет неполным без рассмотрения системы поддержки кинопроизводства со стороны государства и его же регулирующей функции в кинопрокате. Вольно или невольно, осознанно или нет, но в России выстроена такая модель кинопроизводства, в которой оно не может существовать без государственного

финансирования. Яркий пример такой беспомощности отрасли: многие получающие государственную поддержку продюсеры недовольны введением «возвратных» механизмов поддержки как кинопроизводства, так и проката.

Государственная поддержка кинопроизводства оказывается не просто одной из форм контроля отрасли – она, в конечном счете, и способ управления содержанием произведения. Механизмы выдачи удостоверений национального фильма, прокатных удостоверений, практически запрещают любую публичную демонстрацию аудиовизуального контента без разрешения органов власти. К этому следует добавить законодательные ограничения в отношении ненормативной лексики, новые инициативы в области государственного регулирования фестивальных форм общественного показа, а также установление дат релизов фильмов в широком прокате.

Характерно и стремление органов государственной власти принимать на себя функции гражданского общества – например, в части установления возрастных ограничений или регулирования проката на региональном уровне. Новый контекст создают и обсуждаемые в настоящее время инициативы государства по регулированию российского сегмента Интернета, а также инициативы «прогосударственных» общественных организаций по установлению и управлению глобальными лицензиями в сфере потребления аудиовизуального контента в Интернете.

В то же время важным явлением становится набирающая обороты новая форма финансирования кинопроектов за счет небольших прямых благотворительных взносов граждан – краудфандинг. Примерами такой поддержки могут служить и «народный» фильм «Двадцать восемь панфиловцев» (продюсер А.Шальопа), в финансировании которого участвуют более 30 тысяч человек, и известный во всем мире «Артдокфест», который лишился государственного финансирования на почве личной неприязни министра культуры к гражданской позиции создателя этого фестиваля Виталия Манского.

Разумеется, распространенная практика оценки фильма только по результатам кассового сбора или по его фестивальной судьбе не учитывает все многообразие смыслового контекста его проката, общественной жизни в целом. Многие не очевидные на первый взгляд факторы требуют внимательного изучения и анализа – от даты релиза фильма, конкурентного окружения в это время (показательный пример: «новогодняя битва» российских фильмов в кинотеатральном прокате) до общей идеологической и психологической ситуации в стране. Все эти компоненты наряду с общим состоянием рынка кинотеатрального проката как раз и определяют содержательное пространство бытования фильма. Слишком широк спектр всех обстоятельств, формирующих киноландшафт. Их полноценное рассмотрение требует вовлечения множества специалистов и исследователей. ◆

FILM

1 MARCA 1948
NR 4 (36) ROK III
Cena 25 zł

Wstrząsająca scena z nowego polskiego filmu o Oświęcimiu pt. **„OSTATNI ETAP"**

W numerze: „Ostatni etap" (polski film o Oświęcimiu), „Sergiusz Eisenstein-poeta ekranu" (artykuł J. Toeplitza), korespondencje, artykuły, felietony i recenzje M. Margala, L. Grumeta, B. W. Lewickiego, W. Orłowskiego, L. Kaltenbergha, L. Bukowieckiego, T. Kowalskiego i in.

Lista nagrodzonych w gwiazdkowym konkursie „Filmu"

Джереми Хикс

МАРК ДОНСКОЙ И РЕКОНСТРУКЦИЯ БАБЬЕГО ЯРА

Фрагмент. Публикуется по: J e r e m y Hicks. First Films of the Holocaust. Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946. University of Pirrsburgh Press, 2012.
См. также: «Искусство кино», 2015, № 1.

Когда летом 1944-го Марк Донской вернулся в освобожденный Киев, он пребывал на пике своей кинематографической славы. В январе того же года получила горячий отклик его «Радуга» о фашистской оккупации Украины. Фильм получил Сталинскую премию первой степени, а режиссер был принят в ряды коммунистической партии. И теперь он взялся за еще одну работу об оккупации – по повести Бориса Горбатова «Непокоренные», опубликованной годом раньше и удостоенной Сталинской премии. Донской рассматривал этот проект как что-то вроде второй части дилогии, но показывающей оккупацию Украины в ином драматическом ключе, нежели это было в случае «Радуги», воспевавшей героическое, бескомпромиссное сопротивление, однако умалчивавшей о судьбе украинских евреев. В отличие от многих советских военных фильмов, сводивших до незначительности изображение преследования евреев, в «Непокоренных» предполагалось радикально выйти за рамки литературного первоисточника именно для того, чтобы усилить и развернуть эту тему. Что обусловило такую трансформацию?

Прежде всего этот сдвиг, по-видимому, обязан личному опыту режиссера – еврея из Одессы, города, который был оккупирован, а еврейское население которого уничтожено наряду со многими советскими евреями. Невозможно представить, что этот факт не затронул чувств режиссера. Более того, в июне 1944 года Донской был аккредитован в качестве военного корреспондента, что позволило ему свободно передвигаться по Киеву, освобожденному всего несколькими месяцами ранее, и собирать свидетельства очевидцев. Он вскоре посетил Бабий Яр, где беседовал со свидетелями событий и выжившими в Катастрофе, провел

←
«Последний этап»,
режиссер Ванда Якубовская

много времени в разговорах с кинооператором Зиновием Роднянским, снимавшим репортаж о жестокости нацистов на месте преступления. Съемки «Непокоренных» начались в августе, через несколько недель после освобождения лагеря смерти Майданек, и Горбатов, совместно с Донским написавший сценарий, побывал там и опубликовал очерк в «Правде». Вероятно, этот опыт помог ему расширить материал сценария или позволить сделать это Донскому.

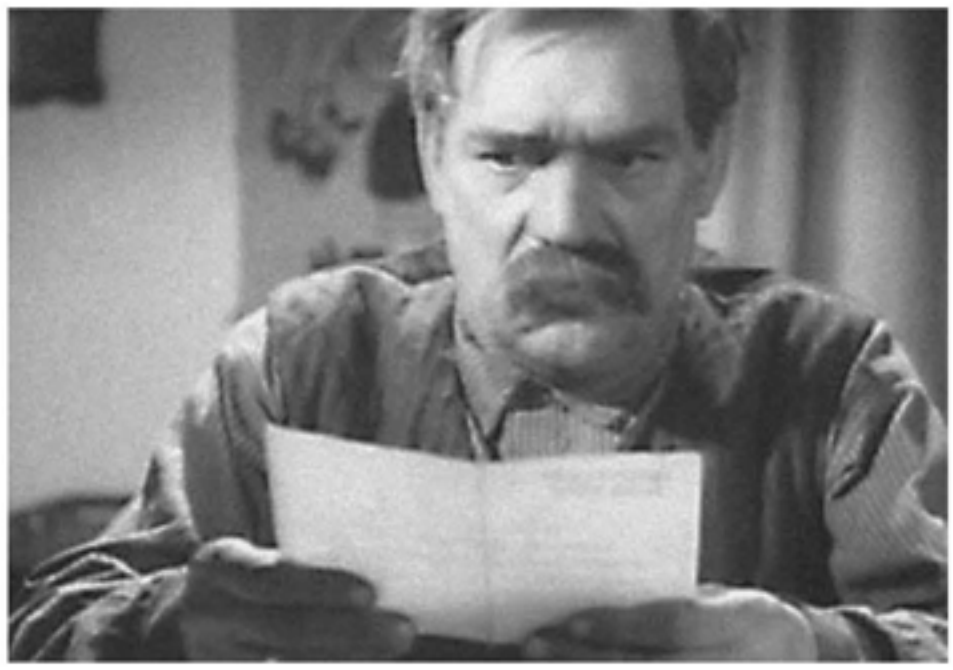
Дискуссии, разгоревшиеся в США после выхода на экраны «Радуги» осенью того же года, еще активнее стимулировали акцентирование этой темы, поскольку картина встретила там суровую критику описаний жестокости нацистов и яростной ненависти, порожденной этой жестокостью. Донской был шокирован тем, что его изображение войны встретило такую неприязнь. Защищая свой фильм, он объяснял, что речь там идет о подлинных событиях; возможно, именно тогда он решил, что его следующий фильм в еще большей степени будет основываться на реальных фактах и свидетельствах и сниматься прямо на месте событий. Более того, показ расстрела евреев нацистами, по-видимому, был адресован именно американским критикам, которых Советы считали особенно восприимчивыми к нацистским нападкам на евреев, что было засвидетельствовано Соломоном Михоэлсом в 1943 году во время его тура по США, Канаде и Британии для сбора средств. Таким образом, попытка вразумить западную аудиторию уже не в первый раз повлияла на изображение войны в советском кино.

Бабий Яр: история, реальность и реконструкция

Действие повести Горбатов поместил в районе Донецка, на востоке Украины, в том числе в таких узнаваемых местах, как Острая могила, близ его родного города Ворошиловграда (ныне Луганск), где он опрашивал очевидцев в феврале 1943 года. Книга рассказывает о событиях в городе, в том числе о расстреле евреев. Расстрел в Ворошиловграде происходил так же, как в других районах на оккупированной советской территории. В ноябре-декабре 1941 года восемь тысяч евреев по приказу были собраны и отправлены за пределы города, где и расстреляны.

Однако фильм Донского снимался не там, а на Киевской киностудии сразу же после освобождения. Донской опросил очевидцев этих событий и тех, кому удалось выжить, и снял этот эпизод непосредственно в Бабьем Яре. То, насколько важно это было для Донского, подтверждается тем фактом, что картина была основана на единственной строке в книге Горбатова: «Евреи были расстреляны где-то за городом». То есть режиссер ввел свое уточнение в литературный источник. Само название Бабий Яр в фильме не упоминается, но, как следует из обсуждений, Донской имел в виду именно его и основывал свой эпизод на показаниях свидетелей.

При том что все послевоенные советские описания преуменьшали масштаб страданий еврейского населения, эпизод в Бабьем Яре был смелым, провокативным ходом, и само это название стало кодовым



«Непокоренные», режиссер Марк Донской

обозначением более широкого «Холокоста расстрелов», которым подчеркивалось, что люди пострадали не за то, что они советские, а потому что евреи. Воспроизведение на экране массового убийства было смелым изображением Холокоста, но вызвало неоднозначную реакцию. Выживший в Холокосте Эли Визель резко осудил этот эпизод. «Некоторые постановки поражают своей подлинностью; другие шокируют вульгарностью. С одной стороны – «Ночь и туман», с другой – «Холокост». Что лучше – голливудские суперпостановки или поэтический вымысел? Я предпочитаю воздержание от натурализма, лепета документализма, подредактированного слезоточивыми специалистами. Режиссировать массовую резню в Бабьем Яре – это пахнет кощунством. Громоздить горы трупов из массовки – верх неприличия. Может быть, я слишком суров, слишком требователен, но Холокост, изображенный как романтическое приключение, кажется мне предательством памяти погибших и чувств живых».

В данном случае Визель ополчился против мини-сериала «Холокост», выпущенного в Соединенных Штатах, но его слова можно отнести – по крайней мере, отчасти – и к фильму Донского. Донской тоже «режиссирует массовую резню в Бабьем Яре». Но вопрос в том, говорит ли нам его фильм нечто важное, либо рассказывая о Бабьем Яре что-то ранее неизвестное, либо передавая некий более глубокий смысл событий, чем это делалось прежде.

Интересно, что этот вопрос возникал еще до выхода картины на экран, во время просмотра на худсовете Министерства культуры в Москве. Актер Борис Бабочкин сказал, что изображение массового убийства трогает, но это не искусство, в этом эпизоде нет признаков настоящего искусства, это гиньоль и нельзя показывать это народу.

В защиту картины выступил Михаил Ромм. Он сказал, что будет неправильно, если мы ни слова не скажем об уничтожении в Европе трех с половиной миллионов евреев, и потому фильм следует поддержать. Тем не менее «Непокоренные» ставили существенные вопросы, в первую очередь – обладает ли кинематограф адекватными средствами для показа массового насилия и каковы эти средства.

Фильм репрезентирует то, что многократно рассказывалось очевидцами: вооруженные солдаты и офицеры-полицаи с собаками выводят евреев ко рву, у которого затем расстреливают их. Однако соответствующий эпизод в «Непокоренных» Донского отличается от реальных событий и указывает на особое режиссерское отношение к ним.

Например, свидетели говорят, что жертвам было приказано раздеться перед расстрелом, но в фильме таких подробностей нет. Показан доктор Арон Давидович в рубашке без пиджака и чей-то шарф, развевающийся на дереве. Вероятно, эти изменения были продиктованы соображениями такта, но так или иначе сцена подразумевает, что, как и в реальности, жертвы были раздеты.

Шарф отсылает к серии картин Зиновия Толкачева, одна из которых – «Талескотен» – показывает еврейское ритуальное покрывало талит на колючей проволоке забора в Майданеке. Этот образ стоит особняком в творчестве Толкачева как единственный случай, указывающий на то, что узниками лагеря были евреи, и в то же время деталь вводится очень тонко и вряд ли может быть понята теми, кто не знаком с этой ритуальной практикой. Некоторые прочитывали этот образ как оптимистичный знак, поскольку покрывало не просто висит на проволоке, но развевается, как флаг, как символ не только погибших, но и как триумф иудаизма над заточением в лагере. Тем не менее черный шарф воспринимается прежде всего как символ трагедии, ибо обозначает неспособность Бога вмешаться и спасти свой народ. Поскольку Горбатов посещал Майданек практически в то же время, что и Толкачев, Донской мог знать об этом символическом талите – в его фильме шарф служит знаком глубокого отчаяния.

Показ Донским массового убийства также выступает обозначением иудаизма как маркера идентичности жертв и подспудного указания на отсутствие Бога. Эпизод начинается с кадра автомата, стреляющего над рвом, затем камера передвигается в сторону группы евреев, которые, стоя на дне рва, не попадают под огонь. Далее следует план плывущих по темному небу облаков, как будто воспроизводящих точку зрения жертв, устремивших глаза в небо в надежде, что Бог вмешается, или же отчаянно молящих его об этом. Далее режиссер дает крупный план Арона Давидовича – впечатление мольбы усиливается благодаря паузе в музыкальном аккомпанементе.

Многие свидетельские показания содержат упоминания о том, что перед смертью жертвы произносили иудейские молитвы, как будто в них пробуждалась дремавшая еврейская идентичность, за которую их убивали. Молились, несмотря на отчаянное сомнение в существовании божественной сущности, которое посеял Холокост. Как писал поэт Абрам Суцкевич, попавший в Вильнюсское гетто: «Мне хочется вознести молитву – но кому?» В фильме Донского заглушаются звуки стреляющих автоматов и убираются изображения насилия, чтобы подчеркнуть экспрессивный образ подразумеваемой молчаливой молитвы. Так Донской придает эпизоду смерти эпичность, возвращает жертвам

достоинство, которого их лишили убийцы. Как говорит Тарас в предыдущей сцене, обращаясь к погибшему товарищу: «Они украли у тебя не только почетную жизнь, но и почетную смерть». Процессия идущих на казнь евреев пересекается с похоронной процессией металлурга, образуя единую процессию, конца которой не видно. Пиетет перед смертью и траур сдвигается: от украинцев – к евреям.

Обычно в советском кино показывалось (или предполагалось), как преступления фашистов находят возмездие. В этом отношении «Непокоренные» стоят особняком, потому что гибель евреев не предполагает отмщения. За эпизодом расстрела в Бабьем Яре не следуют кадры победоносного марша Красной Армии или партизанской атаки. Более того, евреи умирают без слов, пронизанных духом сопротивления, веры в победу, любви к советской родине, как в романе Эренбурга «Буря» (1947). Этот сдвиг эмфазы представляется очень важным для Донского, поскольку он отошел от ранней версии этой сцены, которая напоминала подход Эренбурга. В ней Арона Давидовича насильно тащили к рву, на пути к смерти он сопротивлялся и выкрикивал неразборчивые, но явно гневные слова. В фильме же доктор умирает, видимо, со словами молитвы на устах. Как и в других советских фильмах, таких как «Профессор Мамлок», евреи показаны пассивными жертвами, поскольку активное сопротивление идентифицируется с другими персонажами, в данном случае с украинцами, особенно с коммунистом Степаном и комсомолкой Настей. Как бы то ни было, именно акцент на национальной идентичности жертв-евреев поднимает этот фильм над другими советскими картинами, затрагивающими тему Холокоста, делая его действенной реакцией на массовое уничтожение евреев в Бабьем Яре, до сих пор непревзойденной в игровом кинематографе.

В фильме Донского так же по-новому переосмысливается и убийство детей в реестре преступлений фашистов. В режиссерском сценарии среди персонажей значится старик с «белыми как лунь» волосами, поднимающий к солнцу ребенка – это символический образ протеста против происходящего. Донской показал в финале «Непокоренных» своего сына Александра, мальчика с темными кудрявыми волосами. Таким образом интертекст заставляет зрителя идентифицироваться с жертвами, что является еще одним шагом вперед в советском кино в освещении темы Холокоста. Хотя жест режиссера не опознавался зрителями как личный, он тем не менее этой зашифрованной декларацией выразил собственную причастность к жертвам Холокоста.

Идентификация с жертвами чрезвычайно важна в этом эпизоде, поскольку в кино военного времени жертвы Холокоста обычно изображались с точки зрения палачей или же в дегуманизированном виде – как в материале, снятом после освобождения концлагерей, особенно американскими и британскими съемочными группами в Германии. В ключевом эпизоде «Непокоренных» камера следует за колонной евреев после того, как Тарас со своей процессией уже скрылся из глаз зрителя. Подвижная точка зрения камеры предоставляет зрителю

неоднозначную нарративную перспективу, преимущественно с верхней точки, то есть не соответствующей взгляду ни нацистов, ни евреев, ни какого-либо стороннего свидетеля. Арон Давидович, единственное знакомое зрителю лицо среди жертв, показан лишь как один из многих, камера только на мгновение выхватывает его средний или крупный план. Смысл этой операторской стратегии состоит в том, чтобы сосредоточить наше внимание не на индивидуальной судьбе, а на судьбе еврейского народа как целого.

Показанное в фильме Донского имеет еще одно отличие от подлинных событий в Бабьем Яре. По свидетельствам очевидцев, жертвам обычно приказывали лечь на землю лицом вниз и стреляли им в затылок, либо же в них стреляли со спины, построив на краю рва. Донской, видимо, скорее прибегает к цитированию расстрела на Одесской лестнице в «Броненосце «Потемкин», чем к соблюдению исторической точности. Здесь даже есть девочка, которая бросается к палачам, прося о пощаде, что тоже отсылает к Эйзенштейну. Отход от исторически засвидетельствованных данных говорит о желании создать впечатляющий кинематографический образ. Режиссер тем самым ступил на проблемную территорию: сильное воздействие сцены может формировать своего рода эстетическое «удовольствие», а удовольствие в этом случае – вещь очень рискованная. Именно это имел в виду Визель.

Так или иначе, Донской руководствовался принципами советского искусства, требующего от кино выполнения воспитательной функции, поэтому он стремился сделать сцену расстрела как можно более выразительно, даже если она расходилась с исторической правдой: ему было необходимо, чтобы она шокировала, воздействовала на зрителя. Донской также позволил себе творческую свободу с такой деталью, как нарукавные повязки; киевских евреев не заставляли их носить, потому что они были убиты очень быстро, через десять дней после начала оккупации. Реконструируя сцену в Бабьем Яре, этот метонимический образ Холокоста, Донской ставил задачу не воспроизвести обстоятельства массового убийства под Киевом, а создать образ Холокоста как явления.

Судьба фильма в Советском Союзе

На упоминавшемся худсовете в Министерстве культуры, где обсуждали фильм Донского, Михаил Ромм предрек, что «Непокоренные» будут горячо встречены не только дома, но и за рубежом. В обоих прогнозах он ошибся. «Непокоренные» – первый фильм, выпущенный на Киевской киностудии после освобождения, что явилось знаком уважения к режиссеру. Натурные съемки были закончены в конце октября 1944 года, но в прокат картина вышла только осенью: премьера в Москве состоялась 15 октября 1945 года, а в Киеве неделей позже, 23 октября.

Неудивительно, что обсуждение на худсовете фокусировалось вокруг отступления фильма от оригинального первоисточника. Иван Пырьев, в частности, выдвинул возражение против роли доктора

«Радуга», режиссер Марк Донской

в ущерб другому материалу. Пырьев раскритиковал сцену, показывающую расстрел евреев, сказав, что она обкрадывает то, что было в книге, потому что отодвигает на второй план страдания славянских персонажей. Иначе говоря, показ Донским расправы над евреями принижает страдания советских и русских людей. Однако впоследствии в своих письменных текстах Пырьев занял более взвешенную позицию, выдержанную не в столь явных антисемитских тонах, описывая фильм как пример слишком близкого отождествления режиссера с актерами: мол, трудно сказать, где кончается режиссер и начинается актер, что приводит к своего рода «натурализму». «Натурализм» часто служил кодовым словом для обозначения того, что противоречило установленным политическим регламентациям. Однако после того как вмешался Горбатов, выступивший в защиту Донского и его трактовки книги, решено было выпустить картину в прокат.

Несмотря на осложнения, пресса в Москве и Киеве восторженно встретила фильм, и его плакаты неделями висели в городах. В Москве его показывали в одиннадцати самых больших кинотеатрах. В полуразрушенном Киеве он первоначально демонстрировался в четырех кинотеатрах, но через четыре дня их число сократилось вдвое из-за выхода на экраны фильма Фрэнка Борджеса «Сестра его дворецкого» (1943) с Диной Дурбин, и к 3 ноября фильм Донского исчез из проката.

Нечто подобное произошло и в Москве, где 29 октября картина неожиданно и без всяких объяснений исчезла из тех самых одиннадцати кинотеатров, вытесненная более ранним фильмом с Диной Дурбин «Весенний вальс» (1940) Генри Костера. Одновременно исчезли и рекламные плакаты, но «сарафанное радио» создало фильму устную рекламу, благодаря чему его показывали в некоторых кинотеатрах до конца ноября, пока его не вытеснил специальный выпуск кинохроники – знаменитый матч между командами «Челси» и московского «Динамо».

Очевидно, поступило специальное распоряжение сверху – покончить с рекламой фильма и убрать его из главных кинотеатров, но без

«Последний этап», режиссер Ванда Якубовская

официального запрета. Это случилось вскоре после того, как «Правда» напечатала двусмысленную рецензию на «Непокоренных». Рецензия, подписанная Героем Советского Союза Сергеем Борзенко, была опубликована 24 октября 1945 года. Борзенко похвалил тему труда в фильме и работу актера Бучмы, а закончил прямым осуждением Донского за трактовку еврейской темы: «Наши люди шли на смерть, швыряя в палачей камни, а не так покорно и смиренно, как у Донского».

В этой рецензии не только игнорировалась фигура Фишмана, но и вообще ни разу не употреблялось слово «еврей» – критиковалась пассивность жертв, в то время как именно нарушение Донским привычного клише – изображения евреев как мучеников во имя советской родины – стало важной вехой в истории освоения кинематографом темы Холокоста. Пассивность жертв – важная составляющая в изображении их национальной – еврейской – идентичности, поскольку, в отличие от других советских граждан, евреев убивали независимо от того, сопротивлялись ли они нацистам или нет. Пусть ранее опубликованные рецензии положительно оценивали фильм, а рецензенты «Правды Украины» и «Комсомольской правды» в числе прочих тем останавливались и на Холокосте, рецензии в «Правде» считались особо авторитетными и часто отражали точку зрения самого Сталина. Поэтому фильм исчез из поля зрения, хотя запрета на него не последовало. Но – до поры до времени: в мае 1952 года «Непокоренных» официально изъяли из проката.

Восприятие фильма на Западе

Картина Донского была забыта отчасти потому, что она неровная: самый важный метасюжет, о котором шла речь в статье, затеняется мотивами банальными, клишированными, отчего история теряет свою смысловую новизну.

К тому же, хотя война еще не закончилась, Британия и Соединенные Штаты успели устать от военного кино. Британские прокатчики отвергли фильм. Очень вяло встретили его и на премьере в Нью-Йорке,

где он вышел 7 декабря 1946 года под названием «Семья Тараса». Тем не менее Босли Кроутер из New York Times высоко оценил картину Донского, выделив ее из потока новых военных фильмов, и особо отметил сцену расстрела евреев в Бабьем Яре.

Рецензент Variety писал, что картина Донского слишком долго и в «мстительной тональности» описывает зверства: «Семья Тараса» продолжает чрезмерно затянувшийся цикл русских фильмов о брутальности нацистов, причем в данном случае этот мотив соединился с яростным призывом к отмщению». Однако и критик Variety не мог пройти мимо эпизода расправы над евреями. «Это первый советский фильм, в котором рассказывается о направленной против евреев дискриминационной политике нацистов в оккупированной Германией России […]. Еврейскому вопросу посвящены несколько эпизодов, самых впечатляющих в этой картине, в том числе приводящая в состояние ужаса охота за скрывающимся евреем и зверское массовое убийство. Сцена расстрела производит очень сильное впечатление, несмотря на довольно небрежную операторскую работу».

Американская аудитория тоже с вниманием отнеслась к теме преследования евреев, но угасающий интерес к военному кино и в США существенно повлиял на успех картины. Во Франции и в Италии, где во время оккупации люди не имели возможности узнать войну с другой – советской – точки зрения, ситуация была в корне иной. Фильм с большим успехом прошел на Венецианском кинофестивале, влиятельный критик Умберто Барбаро в коммунистической газете «Унита» высочайшим образом оценил «Непокоренных». Вместе с тем в его статье не нашлось места еврейской теме. Подобным же образом и французские рецензенты обошли упоминание национальности жертв, хотя подробно останавливались на описании сцены расстрела, называя ее самой впечатляющей. Первый показ фильма во Франции состоялся 4 мая 1949 года в трех парижских кинотеатрах. Несмотря на хвалебные отклики в Италии и Франции, диапазон влияния «Непокоренных» оказался очень узким, и вскоре фильм был забыт. Несвоевременно появившуюся картину о Холокосте, видимо, не показывали нигде, кроме стран Восточного блока.

…и на Востоке

В странах Восточной Европы «Непокоренные» оказали заметное влияние на рождение нового кино. В первую очередь это относится к Польше, где картину показали в мае 1946 года под названием «Отцы и сыновья». Использование подлинной натуры для реконструкции событий, восстановленных по рассказам очевидцев, вдохновило режиссера Ванду Якубовскую на создание фильма «Последний этап» (1948), одного из первых произведений о зверствах фашистов в отношении евреев, ставшего вехой в истории кино о Холокосте. «Последний этап» снимал в Освенциме оператор Бенцион (Борис) Монастырский, который работал и с Донским. Этот факт указывает на то, что «Непокоренных»

«Далекий путь», режиссер Альфред Радок

можно считать фильмом, положившим начало восточноевропейскому кино о Холокосте, среди авторов которого следует назвать польского режиссера Александра Форда («Пограничная улица», 1949) и чешского режиссера Альфреда Радока («Далекий путь», 1950).

Современные историки описывают эти фильмы (часть из которых только недавно стала достоянием широкой общественности) как отличающиеся достоверностью, обусловленной тем, что их создатели максимально приблизились к реконструкции подлинных исторических событий. Однако у этой приближенности к объекту была и оборотная сторона. Так, некоторые критики отмечают, что поляризация моральных позиций и мелодраматизм снижают эффект очевидной подлинности, создаваемой благодаря съемкам на месте событий и на основании свидетельств и материалов, полученных из первых рук. Непосредственная близость авторов к месту событий, возможность ознакомиться со свидетельскими показаниями сделали эти фильмы не только достоверно убедительными, но и чрезмерно эмоциональными. По сути, это те же упреки, что можно предъявить и картине Донского.

В то же время, как отмечал Михаил Ромм, уничтожение евреев вообще не было показано на советском экране, поэтому столь ценно было хоть какое-то внимание, наконец проявленное к этой теме. Имея в виду первопроходческую новизну фильма Донского, было бы несправедливо требовать от него отстраненности и объективности, обеспеченных исторической дистанцией. Снятый непосредственно после событий, о которых в нем рассказывается, он оказался зажатым между двумя конфликтующими императивами. С одной стороны, он еще окрашен требованием военного времени показывать зверства нацистов в духе пропагандистской стратегии. С другой – изображение в нем массовой казни в Бабьем Яре вырывается за пределы моральной сдержанности, компенсируемой актами отмщения, победой; это изображение оказывается где-то вне фильма – здесь доминирует желание представить Холокост, который обычно игнорировался и искусством, и пропагандой, и почтить память жертв, их поруганные могилы. Еще

до окончания войны советская пропаганда стремилась умалчивать о цене победы, и потому к изображению зверств оккупантов не рекомендовано было обращаться человеку с киноаппаратом. Эта идеология распространилась и на документальные съемки в освобожденных лагерях смерти Освенцим и Майданек.

Освобождение лагерей

22 июля 1944 года Красная Армия освободила лагерь смерти Майданек под польским городом Люблином. Увидевшие этот конвейер смерти были потрясены. Осознавая новостную ценность этого открытия и стремясь доказать свое моральное превосходство над нацистами, Советы срочно командировали туда группу писателей, в том числе Константина Симонова и Бориса Горбатова, чтобы они сделали репортаж о первом освобожденном лагере. Все репортеры обязались прислать материал в установленное время, но Симонов отправил свое сообщение в Москву раньше других. Его статья, а следом за ней две другие были напечатаны в «Красной звезде» в августе.

Кинематографисты тоже оказались там. Польский кинооператор вошел на территорию лагеря через несколько минут после того, как оттуда ушли немцы. Вскоре к нему присоединился советский оператор Роман Кармен, которого направили туда со спецзаданием – задокументировать наиболее важные события, причем сразу на четырех фронтах, в том числе Первом Белорусском, территория которого включала Люблин. Инструкцию по поводу лагеря Кармен получил через день после освобождения.

В августе 1944 года советские и польские операторы приступили к съемкам хроникальных фильмов о лагере. Отснятый материал был отправлен в Москву, озвучен, и в результате получилось два фильма – советский спецвыпуск хроники «Майданек», смонтированный Ириной Сеткиной и разрешенный к показу в Советском Союзе 18 декабря 1944 года, и «Майданек – кладбище Европы», польский фильм, смонтированный группой во главе с режиссером Александром Фордом и выпущенный на экраны 27 ноября в Люблине. Несмотря на то что увиденное в лагере произвело на создателей этих фильмов шокирующее впечатление, и советский, и польские операторы представили материал, который укладывал эти свидетельства в рамки уже существовавшего клише, затушевывающего и преуменьшающего масштаб испытаний, выпавших на долю евреев. Эта позиция соответствовала идеологическим приоритетам и Польши, и Советов. Между тем и сами эти приоритеты менялись. По мере того как война передвигалась все дальше от границ Советского Союза, преступления нацистов переставали отображаться как взывающие к отмщению. ◆

Перевод с английского Нины Цыркун

Павел Финн

КОНСПЕКТ ВОСПОМИНАНИЙ

Ровесники, не умирайте.
Геннадий Шпаликов, 1959

Окончание первой части. Начало см.: «Искусство кино», 2015, № 1–2.

Приложить ухо к прошлому, как к раковине, и услышать шум времени...

Наши сборища 50-х... 60-х...

Мы почти не спали тогда, у нас не было дома, все было наш дом.

Это было обычно, характерно для того времени: открытые, я бы даже сказал – распахнутые – дома и шляющиеся по гостям, по компаниям всякие перекати-поле.

Париж, например, город, по которому хочется ходить, а нынешняя Москва – нет. Хотя в моей молодости Москва была городом для ходьбы – в первую очередь. Днем и ночью, без страха и усталости.

И ведь было время – летал, и не только во сне. Так было в молодости весело ходить, просто так, никуда не опаздывая и все время торопясь – быстро, легко. И от этого внутри была радость, даже казалось – счастье.

Город – лабиринт. И все забытое представляется – как снится – в виде каких-то проходных дворов, странных двухэтажных особняков, в виде бесконечных коммунальных коридоров с выходящими туда дверьми и каких-то полутемных и бешеных квартир.

Был осязателен без фраз,
Вещественен, телесен, весок
Уклад подвалов без прикрас
И чердаков без занавесок…

← Геннадий Шпаликов

Поток жизни несет и вносит людей в распахнутые двери, все входят, не зная, кого встретят. Нечто, какая-то

стихия – этого Дома? – а может быть, стихия этого Времени? – захватывает их, закручивает – но они пока не знают, что оказываются вкрученными еще и в Историю.

Тогда возбуждены были не от пьянства, а от жизни. Это уже потом приходилось и возбуждать, и успокаивать себя водкой. А тогда еще пьянство было веселой и легкой подробностью жизни. Потом стало – жизнью. У многих.

Понял, почему в последнем сне о Шпаликове некто, уведший его, безвольно улыбающегося, пьянствовать, напоминал Шукшина. Дело-то во сне происходило перед входом во ВГИК, где ныне стоит скульптурная троица – Тарковский, Шукшин, Шпаликов. Тарковский, однако, в сон не попал. Хотя, думаю, он бы не отказался пойти вместе с ними.

А ведь можно было бы такое кино сделать...

Ночью всем троим представители молодого поколения мажут лица красной краской. От обиды они становятся живыми и решают уйти выпивать. Кстати, скульптурный Шпаликов смотрит в сторону гостиницы «Турист», где в столовой на первом этаже мы были постоянными посетителями, и на харчо и бутылку водки легко тратилась стипендия.

Но потом все-таки они возвращаются на свои места?

Я не люблю приходить во ВГИК, да меня и не зовут.

Мой ВГИК – театр теней. Тени ушедших, но и тени живых. Всех не перечислить. «Душа моя, Элизиум теней...»

Вот Леня Файнциммер на мотоцикле, с ним – уже с Леонидом Квинихидзе – сделаем мою первую «художественную» картину «Миссия в Кабуле».

Вот первый – операторский – этаж, куда я сбегаю со своего сценарного. Потому что здесь мои друзья – с курса Бориса Израилевича Волчека. Лучшая компания в институте. Саша Княжинский, Юра Ильенко, Гоша Рерберг, Виля Горемыкин, Юра Белянкин, Миша Ардабьевский.

На год их моложе – курс Александра Владимировича Гальперина. Толя Мукасей, как известно всему институту, влюбленный в Свету Дружинину. Потом мы трое вместе сделаем несколько фильмов. Володя Нахабцев, Коля Немоляев, Витя Шейнин, Дима Коржихин.

И, конечно, Митя Долинин. Оператор Авербаха на «Объяснении в любви» и Арановича на «Сломаной подкове». И еще «мой» режиссер – «Миф о Леониде».

Вот физкультурный зал, где играет в волейбол Рома Кармен, с ним в 62-м, увлеченные, как сиреной, авантюристом Давкой Маркишем, мы от молодежной редакции Центрального ТВ, что на Шаболовке, уедем снимать несуществующих овец, баранов и снежных барсов в горы Киргизии.

В другой раз у волейбольной сетки красавица Света Дружинина, влюбленная в Толю Мукасея. Мне тоже очень хочется в нее влюбиться, но куда там!

На этом же этаже режиссеры и актеры. Когда я поступаю, уже снимают диплом Эльдар Шенгелая и Леша Сахаров. А чуть позже Миша Калик – вместе с Борисом Рыцаревым – диплом защищает – по «Разгрому» Фадеева. Со скандалом, доносами «старых партизан» и, кажется, запрещением. И еще ходят по институту Андрей Тарковский, Василий Шукшин, Саша Рабинович, впоследствии Митта.

На общем комсомольском собрании в большом зале на последнем этаже, куда меня, некомсомольца, увлекла жажда развлечений, Шукшин в гимнастерке и сапогах кричит со сцены точно, как потом в «Калине красной»: «В то время, когда партия и правительство напрягают последние силы...» А собрание, между прочим, собрано по поводу постоянных краж в общежитии женских трусиков между хорошенькими, но легкомысленными студентками первого актерского.

Молодой Андрей, каким я его помню во ВГИКе, мог бы сыграть Лермонтова. И когда он ходил по ВГИКу, презрительный – впрочем, может, это только казалось нашим молодым и самовлюбленным глазам – и в пижонском «прикиде» – хотя тогда такого слова еще не было и, наверное, мы говорили: «в стильных шмотках», – тогда мы его терпеть не могли, а особенно Саша Княжинский, будущий оператор «Сталкера». И только, пожалуй, Шпаликов сразу понял, с кем имеет дело. Я запомнил название сценария, который они придумывали вместе – в прогулках по бульварам и веселой трепотне. «С февралем в голове».

На курс старше меня две параллельные мастерские. Льва Владимировича Кулешова и Григория Львовича Рошаля. Андрюша Хржановский, Витя Георгиев, Володя Дьяченко, Инна Туманян, Паша Арсенов, Миша Богин...

С Хржановским едем к Кулешову. Он жил тогда с Хохловой где-то в Черемушках, в «красных домах». Я написал курсовой сценарий, что-то романтическое из жизни, конечно, геологов. Андрей хочет его ставить, едем обсуждать. Было это или не было? Кулешов, красавец девятнадцатого года, и Хохлова с фантастическими лицом и ногами, бывшие тогда в ссоре, в одной комнате, отвернувшись, смотрят каждый свой телевизор, на стенах фотографии Улановой... Придумал?

Старше меня на два курса – Лариса Шепитько, Ира Поволоцкая, Рита Касымова, Отар Иоселиани, Георгий Шенгелая, Бадур Цуладзе, Витя Туров. Моложе меня на курс – Андрон Кончаловский, Андрей Смирнов, Боря Яшин, еще на один курс – Элем Климов. И, кажется, уже на последнем, дипломном – у Сергея Аполлинариевича Герасимова – Кира и Саша Муратовы.

Третий этаж, наш, сценарный. Кто остался от нашего курса – Каплера, Вайсфельда, Парамоновой? Адик Агишев, Боря Сааков, Женя Котов, Юра Аветиков да я, грешный.

Шпаликов на курс старше. Наташа Рязанцева, скоро она станет женой Шпаликова, Володя Валуцкий – на два. Женя Григорьев, так несправедливо забытый, на год нас моложе. Параллельно курсу Шпаликова на киноведческом – Наум Клейман, параллельно курсу Рязанцевой – Алик Медведев, Витя Дёмин.

У нашего набора свои киноведы. Ира Шилова, Майя Левитина, Галя Маневич, Володя Дмитриев, Игорь Ворошилов, Саша Васильев.

Редко, но все-таки видим в коридоре дипломников-сценаристов. Боря Андроникашвили, Алеша Габрилович, Дима Оганян, Андрюша Зоркий, Витя Лоренц. Все стали моими близкими друзьями. Никого не осталось.

Итак, добрались, наконец, до последнего – четвертого – этажа. Библиотека. Застряли там еще, наверное, с 30-х, 40-х годов всякие неожиданности. И там, не могу не признаться, я, не дрогнув, зачитал, зажилил «Охранную грамоту» Пастернака.

Шпаликов, в свою очередь, спер «Охранную грамоту» у меня. Он вообще в отношении книг и фотографий не делал никакого различия между частной и общественной собственностью.

На мой день рождения в девятнадцать лет Белла Ахмадулина кроме Хлебникова, собрания сочинений, приговоренного потом к продаже лихой моей компанией, подарила мне еще и замечательную фотографию Пастернака. Ее сделал молодой поэт Юрий Панкратов в Переделкине. Пастернак в полосатой пижаме, похожий «одновременно на араба и его лошадь», как сказала Цветаева, стоит в соснах, опустив руки.

Фотография эта у меня пропала. Но была обнаружена спустя некоторое время в комнате на Арбате, которую снимали Шпаликов и Рязанцева, пока не расстались. Гена остался там один. И вот как-то, придя в эту коммунальную квартиру, я врасплох застал моего друга, с гордостью показывающего фотографию одной очень известной молодой актрисе, за которой он тогда ухаживал.

На обороте снимка было написано Генкиным – особым – почерком что-то вроде: «Геннадию Шпаликову, поэту и гражданину. Борис Пастернак».

«Гена! – сказал я, когда звезда экрана ушла. – Какой же ты гад и трепло! Когда это тебе Пастернак подарил мою фотографию?» «Паша! – он смотрел на меня с таким радостным простодушием, с такой неотразимой честностью своего прекрасного лица. – Подарил! Нет! Правда, правда!»

Позже я придумал для него определение: простодушный обманщик.

Господи! Какой же это был свет в моей жизни! Ну почему он так скоро угас?

Однако с четвертым этажом мы еще не расстаемся. Мимо актового зала – часть этажа – владения художественного факультета. Или «запорожская сечь», как я тогда прозвал этот пахнущий краской буйный коридор. Где мы, приходящие с других этажей, не теряли – не оправдавшуюся ни разу – надежду когда-нибудь увидеть голую натурщицу.

Валера Левенталь, от которого я набирался ума по части живописи. Миша Карташов, Миша Ромадин, Сережа Алимов, Ильдар Урманче. Приехавший из Парижа «француз» Коля Двигубский, который одевался еще более стильно, чем Тарковский. Две чудные девочки – Мариша Соколова – Бекки Тэтчер, как ее называл Левенталь, и Алена Спешнева... И, конечно, Алик Бойм, тоже непременный и действительный член нашей – общей – большой компании.

Ну и, конечно, Боря Бланк. Тогда молодой коммунист из бедной еврейской семьи. С этим осторожным безумцем, ставшим еще и режиссером, мы сделали аж четыре безумных и хулиганских фильма – странная жатва 90-х годов.

Направо ли пойдешь к братьям-художникам, налево – в библиотеку, все равно не миновать площадку перед актовым залом. Там занимаются сцендвижением актрисы в черных трико. Проходить мимо них надо не задерживаясь, небрежно, делая вид, что тебе до лампочки их прелестные, рельефно обтянутые черным юные тела, их мускусный аромат, наполняющий наши ноздри.

И среди всех – невероятное лицо Ларисы Кадочниковой! Как-то мы курили с Юркой Ильенко между четвертым и третьим этажом, а она – в черном трико – пробегала мимо нас вниз по лестнице. Мы даже не были тогда еще знакомы. «Через год она будет моей женой», – сказал Ильенко. И, между прочим, так оно и вышло. И сколько же всего было потом в их квартире в доме на Дорогомиловской. Где в соседней комнате жил брат, Вадик Алисов, которого мы почему-то считали маленьким. А он всего лишь на год был моложе меня.

В неэвклидовом пространстве нашей молодости мы двигались параллельно, но всегда все пересекались – под руководством Лобачевского.

Мы познакомились в 56-м году, когда Гене было девятнадцать, а мне шестнадцать. Дружить начали в 57-м. А расстались в 74-м, когда ему уже было тридцать семь.

Ему так и осталось тридцать семь. А я вот пока живу, старею, вспоминаю, раскаиваюсь.

Нас познакомил Саша Бенкендорф в ВТО на вечере памяти Ильфа и Петрова. Генка был очень веселый и на костылях. Но я сразу же об этом мимолетном знакомстве забыл.

Он радостно напомнил мне об этом сам, спустя год, на троллейбусной остановке возле ВГИКа. Он только вернулся с летней практики, а я уже месяц учился и весь этот месяц со всех сторон слышал о знаменитом Шпаликове.

Синий прорезиненный москвошвеевский плащ, кепка с гуттаперчевым козырьком – «лондонка». Может, поэтому – хотя, конечно, не только – тот Шпаликов совпадает в моем представлении с Джеком Лондоном, даже с Мартином Иденом, ворвавшимися в жизнь с победной скоростью и яркостью.

И еще у Генки был металлический зуб во рту. Потом он от него избавился.

Вот если бы, как у Рабле, произнесенные некогда слова могли оттаять и зазвучать снова, я хотел бы услышать, о чем мы говорили тогда со Шпаликовым осенним днем 1957 года. После встречи на остановке мы долго ходили, ездили и снова ходили по Москве и разговаривали, разговаривали, разговаривали...

Ах уж эти молодые захлебывающиеся разговоры!

Я совершенно не помню о чем. Разговоры с другими вспоминаю – так или иначе, а с ним – нет. Возможно, потому что это была такая безумная стихия дружбы, молодости, очарования дружбой и временем.

Так до сих пор и не очень понял, почему Генка Шпаликов выбрал в друзья именно меня. До моего появления во ВГИКе в 57-м году он дружил со всеми и особенно ни с кем. После нашего второго знакомства на остановке возле института мы стали просто неразлучны.

Да, тогда мы бежали друг к другу на переменах, садились рядом на общих лекциях и писали всякую смешную чепуху в его клеенчатой тетради. Пили водку в «Туристе» под харчо, встречались на московских улицах, шлялись, ходили в разноцветный кинотеатр «Метрополь». И много разговаривали, и много смеялись…

Почему-то вспомнил нашу с ним пародию на пьесы Горького, которую мы сочиняли, сидя рядом на совместной для первых и вторых курсов лекции, кажется, по диамату. А может, истмату. Я до сих пор не вижу никакой разницы.

«– Монахи были?

– Были.

– Чай пили?

– Пили».

В другой раз там же мы создали наше единственное соавторское произведение – «Разговор о чебуреках поведем». Потом мы это пели. Как и другие его стихи. Вернее, пел он, под гитару. А мы подпевали...

Вижу я горят Стожары, Южный Крест
Над снегами Кильманджаро и окрест.
И река течет с названьем Лимпопо,
И татарин из Казани ест апорт.

Засыпает, ему снится Чингисхан,
Ю.Ильенко и Толстого Льва роман,
И Толстого Алексея кинофильм,
Ахмадулина, Княжинский, Павел Финн.

Компания, конечно, увеличивалась, разветлялась. Княжинский и Ильенко весь мой первый курс, до нашей встречи на целине, в Кустанае, относились ко мне более чем прохладно, но присматривались издалека, потому что постоянно видели меня рядом со Шпаликовым, которого они обожали. Потом мы все соединились.

Правда, после встречи 59-го на правительственной даче у заместителя Хрущева, на ночь отданной большой компании сына, нас с Сашей и Юрой несколько перекосило в сторону Беллы.

Пусть все снова будет тем декабрьским вечером, кануном нового 59-го. Улица Горького. «Зимы», «Зисы» и «Татры», сдвинув полосы фар...» Мы отчаливаем. Электрическая белая метель. Это первая метель, городская. Мчимся. За город. «А за городом заборы, за заборами – вожди». В прямом смысле. И тут начинается вторая метель, загородная, кружевная. В этой метели кружилась, плутала и завязывалась жизнь…

Правительственная дача с бильярдом и бирками на мебели. Стол уже накрыт, всем распоряжается сдержанно презрительная экономка в чине капитаншы. Я люблю Наташу В. Так мне кажется, дураку. Наташа В. любит Валю Т. Валя Т. любит всех и в том числе Наташу В. Володя З. любит А. Но она уже, кажется, любит К. Свет повсюду полупогашен.

Потом Володя З. в Москве вскрывает вены – просто так, посмотрел на А. и К., махнул рюмку, вышел из комнаты, где мы вчетвером выпивали, и вскрыл. Вовкина мама с белым лицом на кухне. Я встаю на раковину и через окошко, соединяющее кухню и ванную комнату, вижу Вовку в одежде в ванне, полной мутно бурой кровавой воды, и руку, свесившуюся вниз через бортик. Саша топором взламывает дверь. Мчимся в Склиф. Жить будет.

Но жизнь переменилась.

Сумасшедшее время окрашено в памяти красным цветом.

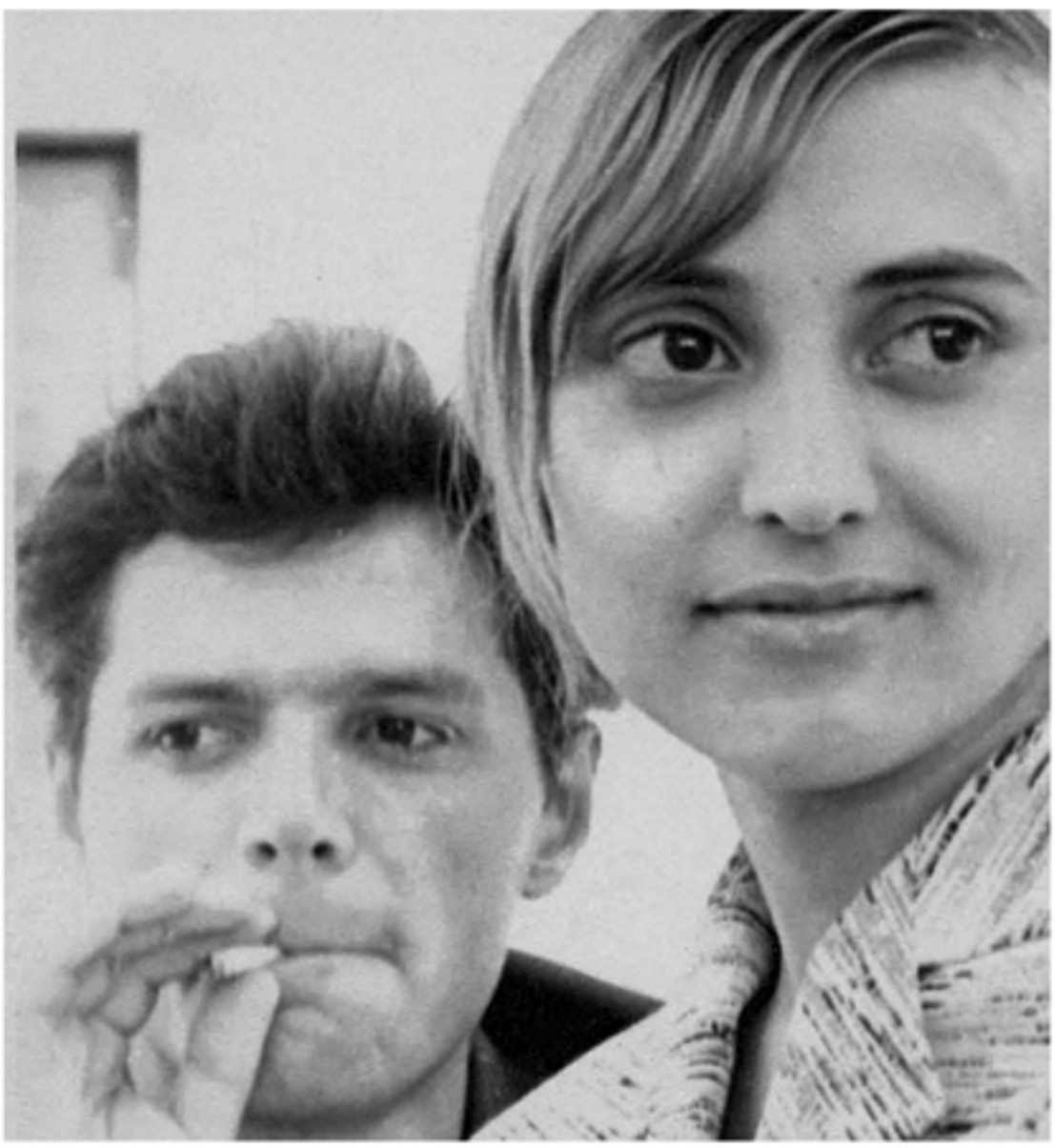
Белла. Красные волосы с челкой, красный «Москвич», красное пальто, присланное из Америки ее мамой Надеждой Макаровной. Тоже красной – она врач в советском посольстве в Вашингтоне.

Жизнь, завязавшаяся в новогодней метели, бешено заклубилась в комнате, где на стене висело большое полотно художника Юрия Васильева.

Комната Беллы в коммунальной квартире на Новоподмосковной. Недавно эту квартиру покинул Евтушенко.

1

2



3

1. Геннадий Шпаликов – суворовец

2. Сценаристы (мастерская А.Каплера и К.Парамоновой) после защиты дипломов. 1962

3. Юрий Ильенко и Лариса Кадочникова

4. Марлен Хуциев и Геннадий Шпаликов

5. Белла Ахмадулина и Александр Княжинский

4

5

Белла когда-то в пору той, особенной – «ремарковской» – дружбы рассказала – придумала? – как на Новоподмосковной во сне нежно произнесла: «Ма-а-ленький самолетик!» Евтушенко разбудил ее: «Я знаю, кто этот маленький самолетик! Это – Финн!» Увы! Если «маленький самолетик» и был действительно я, то совсем не в том смысле. А потом она подарила мне маленький белый пластмассовый самолетик на булавке. И я носил его во ВГИК на груди, как орден.

Окно вылетело в 59-м году на Новоподмосковной – на третий день крутого выпивания. В мрачности и тишине. Само по себе, мистическим образом. Ошеломленные мистикой, мы, Белла, Княжинский, Ильенко и я, даже не двинулись с места. Однако за звоном разбитого об асфальт стекла снизу не раздалось предсмертных воплей и даже криков негодования. Но в комнату вошел милиционер – квартира была коммунальной, кто-то из соседей впустил его. Скорее всего, военком Владимир Петрович, милейший подполковник, очарованный Беллой, и которым она обычно стращала меня. «Пашенька, будешь плохо себя вести, не будешь маме звонить, мы тебя с Владимиром Петровичем в армию отдадим»… Милиционер через несколько минут, глубоко потрясенный Беллой, уже сидел с нами за столом и ел пельмени.

А то все повально влюбленные в Беллу грузинские поэты поют под окнами.

Или Евтушенко, не порывающий отношений, вдруг привозит Светлова и Кривицкого. Мы втроем тем временем злобно отсиживаемся в ванной, чтобы не встречаться со справедливо не любящим нас поэтом. Но когда он увезет Светлова, мы все-таки легализуемся. Оказывается, Кривицкий остался, и он всю ночь – со смердяковским выражением лица – рассказывает нам настоящую правду о воспетом им подвиге 28 панфиловцев.

А то откуда-то, как-то сам по себе появляется одноглазый поэт Досталь и учит нас песне «Цветет сахалинская рожь, бежит под деревьями еж, а вот разъедемся мы, а вот тогда ты от скуки запьешь».

Очень скоро мы привели на Новоподмосковную Шпаликова, и, конечно, он не мог Белле не понравиться…

На Песчаной – все песчано,
Лето, рвы, газопровод.
Белла с белыми плечами,
Пятьдесят девятый год,
Белле челочка идет.

Но «Песчаной – песчано», как и «Белла – белыми», как же это пропустить?

Первая строфа там замечательная:

То ли страсти поутихли,
То ли не было страстей, –
Потерялись в этом вихре
И пропали без вестей
Люди первых повестей.

На мой взгляд, Гена не очень «умел» писать стихи. Рифмовал, как хотел, переиначивал слова, если надо было срифмовать, произвольно ломал ритм. Но ему это и не было нужно. Он был талант, он был поэт, и всё тут. И он был поэт не только потому, что писал стихи.

Иногда думаю: может, это его и погубило?

Конечно, я, «мальчик из интеллигентной семьи», был поначитаннее, чем бывший суворовец и недоучившийся курсант пехотного училища.

Декабрь 2014-го. На Никитском бульваре, между «Жан-Жаком» и Домжуром обнаружилась букинистическая лавочка. Купил книжку 24-го года, Михаила Степановича Григорьева. Он преподовал отцу на Брюсовских литературных курсах в 20-х и мне во ВГИКе.

Маленький, он был похож на очень, очень старого утенка. Жена его Фарида, высоченная татарка, тоже преподавала нам – английский язык. Когда в 1960 году во ВГИКе отмечался семидесятилетний юбилей Григорьева, отец приехал поздравлять его от Союза писателей. Придумали так, чтобы и я тоже вышел на сцену. За год до этого, в Доме кино, мы так же вместе поздравляли Габриловича. Больше никогда в общественных мероприятиях мы с отцом совместно не участвовали. Если, конечно, не считать панихиду по нему в 1975-м в «парткоме» в ЦДЛ. Тогда же в 60-м, когда мы ушли со сцены, к отцу подошел майор Никифоров, бывший узник немецкого концлагеря в Норвегии и секретарь парторганизации института, и сообщил ему, что меня собираются исключить. За что в тот раз? Уже не помню.

Зато помню, что Михаил Степанович опубликовал в нашей институтской газете «Путь к экрану» статью, в которой укорял студента Шпаликова в том, что тот никак не прочитает «Преступление и наказание». И приводил ему в пример его однокурсника: «Даже студент китаец Вань Ди...» Профессора Вань Ди я встретил в Пекине на каком-то приеме, и он меня узнал. И мы вспоминали Гену. А еще на курсе у Гены был вьетнамец Ву Тхи Хиен, тоже его друг. Потом Гена рассказывал мне о его любви и трагической судьбе. И, кажется, на этот раз ничего не придумал...

...Я же читал, как глотал, и кое-что новое Гена узнавал от меня. До ВГИКа, когда он, подростком, юношей, начинал писать стихи,

безраздельным кумиром его был Маяковский. Которого он, впрочем, порицал за самоубийство. Знал ли он эти его строки?

Был вором-ветром мальчишка обыскан.
Попала ветру мальчишки записка.
Стал ветер Петровскому парку
звонить:
– Прощайте...
Кончаю…
Прошу не винить…

Наверняка знал. Ведь они с Михаилом Абрамовичем Швейцером сочиняли сценарий про Маяковского.

Но он недаром позаимствовал «Охранную грамоту». Пастернак стал для него главнее всех поэтов, главнее Маяковского. И даже Мандельштамом мне удалось его заинтересовать только в самом конце, в тот последний год в Болшеве.

И все же о рассказе Анатоля Франса «Жонглер Богоматери» я впервые услышал от него – в коридоре ВГИКа.

История простая, но очень красивая.

«Во времена короля Людовика жил во Франции бедный жонглер...»

Он был чист душой и простодушен, и стал монахом. И очень расстраивался, потому что в монастыре, где ревностно преклонялись пресвятой Деве, «каждый употреблял ей во славу все знание и умение, которое даровал ему Господь». А жонглер не умел ничего, кроме как проделывать всякие фокусы. И однажды настоятель и старцы через щель подглядели, как «у алтаря святой Девы Барнабе, держась на руках, вниз головой, подняв ноги кверху, жонглировал шестью медными шарами и двенадцатью ножами». Они решили, что у него помутился разум. Но увидели, «что пресвятая Дева сошла с амвона и вытирает полою своей голубой одежды пот, струящийся со лба жонглера...»

«– Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят!»

Гена был «жонглером Богоматери» каждой своей стихотворной строчкой, иногда, кажется, пробормотанной не до конца, каждой своей песней под гитару.

И ведь неспроста он обратил мое внимание именно на этот рассказ Франса. Как будто задолго до смерти хотел объяснить мне, кто он на самом деле такой...

– А знаешь, – весело сказал он, отходя от телефона, висевшего у нас на Фурманова в коридоре. – Самолет, на котором я должен был лететь во Владивосток, разбился.

Как разбился? Не может быть! Соврал бы, тоже недорого взял.

– Может, может. Они знают. Пойдем-ка сейчас лучше в магазин на Метростроевскую, – предложил он, – и купим бутылку водки.

Боже, как давно это было.

Ни коридора, ни телефона, ни дома. Вместо дома – воздух.

И Генки нет.

Во Владивосток он все-таки улетел, в другой раз. И привез из командировки рассказ «Зеленая река У-ки-кит-кон».

Это было еще то время, когда мир казался ему прекрасным, доброжелательным, забавным. Мысль о том, что его персонаж, его героиня может сжечь себя на вершине мусорной груды, чтобы люди – советские люди – обратили внимание на несправедливость, просто не могла прийти ему в голову.

Он еще был с жизнью заодно и даже – более того – подгонял ее.

Какие они вернулись из Гагры красивые, загорелые, яркие. Гена и Наташа Рязанцева. Мы сидели в бело-голубом кубе насквозь просвеченного осенним солнцем кафе в «Пекине», казалось, на высоте неба, над всей Москвой. Потом пошли напротив в художественный салон на первую выставку Эрнста Неизвестного и Мая Митурича...

Мы ссорились редко, но один раз надолго. Я бродил вечером по городу в тоске и одиночестве. Не выдержал, позвонил с Телеграфа из автомата. Он, сразу, услышав меня, сказал: приезжай. Они жили тогда с Наташей у ее родителей, недалеко от Трех вокзалов. У них сидел Тарковский. Они пили сухое вино и играли в карты открытками с репродукциями великих художников. Серов, например, бил Крамского. Андрей, подражая Урбанскому, который только что у него снялся в «Катке и скрипке», пел: «Когда с тобой мы встретились, черемуха цвела…»

Я стоял у «Националя», кажется, ждал кого-то. Вдруг мимо идет веселый, хороший Шпаликов. И не один. С ним высокая девушка с замечательным лицом.

Гена, не здороваясь:

– У тебя есть записная книжка?

Самое смешное, что она у меня была. В кармане. Может, это был год, когда я подвизался в журнале «Спутник кинофестиваля»? Кате, наверное, было лет девятнадцать.

Он взял у меня книжку и на одной из страниц написал примерно так: Катя Васильева, телефон такой-то. Она замечательная актриса, запомни ее и снимай во всех своих фильмах.

Фильмов тогда не было и не предвиделось. Но Катю я запомнил. Ни в одном фильме по моим сценариям она, увы, никогда не снималась.

После ВГИКа мы встречались часто, но так же часто и не встречались. Однако Лобачевский постоянно и надолго сводил нас в нашем Болшеве, на берегу «судоходной реки Клязьма».

Было два «Болшевских периода» со Шпаликовым – один смешной, другой печальный.

Ко времени первого периода я уже, наконец, прорвался в кино. Правда, не без посторонней помощи. В моей нищей и практически безработной жизни возник, и довольно прочно – пять картин, подписанных двумя нашими фамилиями, – Владимир Петрович Вайншток. Известный в кино и как режиссер, сделавший две знаменитые картины «Дети капитана Гранта» и «Остров сокровищ», и как исключительно ловкий и толковый администратор, организатор. Кроме того, все подозревали его в связях с КГБ. Нет, что значит – подозревали? Он и сам это не скрывал, даже афишировал и преувеличивал. И надо сказать, ему это очень помогало в его разнообразных делах.

И отчасти и мне тоже. Потому что ко мне никто и никогда не подкатывался с приятным предложением о сотрудничестве с «конторой». Как это было, например, с Мишей Козаковым по его собственному печатному признанию. Или, к несчастью, с Димой Оганяном.

Как-то Миша Калик, тоже живший тогда в Болшеве, в ответ на мои стенания по поводу мучителя Вайнштока, полушутливо сказал: «Держитесь его, Паша! Он гениальный специалист по советской власти». И я продержался! До «Объяснения в любви». Нет, сначала еще были «Новогодние приключения Маши и Вити». Но это уже особая история...

Действительно, я только писал и работал с режиссерами. А придумывал идеи, пробивал, устраивал, ходил по кабинетам, льстил, интриговал и делал всякие любезности начальникам кино Вайншток.

В то время слово «продюсер» совсем не было таким ходким, как сейчас. Но он был истинный и очень хороший продюсер. И умел то, чего почти не умеют называющие себя так сейчас: не только тратить государственные деньги с пользой для себя, но и в первую очередь безошибочно находить, открывать именно тех – единственных – людей, кто лучше других сделает за него работу и сценариста, и режиссера. Так он сначала открыл для себя Сашу Шлепянова и получился знаменитый «Мертвый сезон». А на смену Саше, с которым мы подружились, пришел я.

Так что при всем том, что я временами видеть его не мог, выл и бился в его маленьких коварных ручках, я все-таки поминаю его добром. Где бы я был сейчас без этой встречи?

Надо признаться, я его тоже мучил. Долго терпел, работал, работал – кажется, сочинялась тогда «Сломанная подкова», – трезво гулял по болшевским дорожкам. С Гребневым, который меня дружески

привечал, иногда с Юткевичем, которому больше не с кем в этот день было говорить о литературе. И, конечно, со Шпаликовым – то я его провожу до коттеджа, «домика», то он меня до главного корпуса. Или спускался в бильярдную, где играли – с разной степенью мастерства – лучшие люди на свете – Дунский и Фрид.

Но иногда не выдерживал и срывался в Москву.

Сохранилась как документ, свидетельствующий об этом, записка, найденная мной в номере, куда я трусливо и незаметно прокрался, вернувшись после трехдневного отсутствия. Напечатано на моей пишущей машинке, правописание Шпаликова сохранено:

«Павлик, павлуша, павлинчик, павел!

Я забрал – по просьбе вайнштока и по чувству социальной безопасности – машинку и приемник из твоей незапертой комнаты.

Так что – все в полном порядке.

Домик ты знаешь.

Привет!

Салют!

Банзай, – гена».

И от руки:

«Пишу от руки (так демократичнее). Паша, ты бы хотя б позвонил Вайнштоку – он серьезно расстроился – и не так уж по делам вашим, а твоим трагическим исчезновением…

P.S. Говорят, – (последний человек, видевший тебя живым), что ты шел к Клязьме. Это страшно представить – но – видели!»

Тогда в начале 70-х в Болшеве кроме нас с Вайнштоком сошлись еще и другие «творческие пары».

Александр Аркадьевич Галич – с проказником Марком Семеновичем Донским. Он писал для него сценарий о Шаляпине. Мы с Галичем жили на одном – втором – этаже, дверь в дверь через коридор. И я иногда, на пути в сортир, с упоением подслушивал под дверью его номера, как Донской учит Галича писать сценарий и поет басом, изображая Шаляпина.

Другая пара – Лариса Шепитько и Гена Шпаликов. Они работали над режиссерским сценарием фильма «Ты и я». Раньше этот сценарий назывался у Генки «Кривые чемоданы», и мне это больше нравилось.

Это был важный и серьезный для Шпаликова сценарий. Не зная ничего друг о друге, он и Вампилов – в «Утиной охоте» – открывали в современной жизни нового героя, хоть и безвольно, но по-своему бунтующего против инерции и низменности всеобщей безнравственности, выдающей себя за всеобщую нравственность.

В Доме творчества Лариса поначалу появилась вместе с Элемом. Они усадили меня на диванчик у входа в столовую. И, тесня с двух сторон, сказали:

– Не пей со Шпаликовым!

– Какой там! – с тоской воскликнул я. – Здесь же Вайншток!

– И не давай ему денег! Как бы ни просил! Ни копейки! Не то убьем!

И убили бы, между прочим. Такие ребята... Я поклялся!

Но была еще и четвертая пара. Скорее, как сейчас бы сказали, виртуальная. Потому что это был один Валентин Иванович Ежов, начинавший писать – тогда для Григория Наумовича Чухрая – то, что потом стало – уже вместе с Рустамом Ибрагимбековым – «Белым солнцем пустыни».

Я всегда вспоминаю Валю с любовью. Он был замечательный и совершенно свой парень – именно так – при весьма существенной разнице в возрасте.

Познакомились мы раньше. Я еще учился во ВГИКе. Вместе с сокурсниками – все старше меня, я вообще был самый молодой на курсе – мы на последние шиши посидели в «Туристе», но этого нам показалось мало. Что делается в таких случаях? Ищутся и одалживаются деньги. И тут на стоянке такси возле гостиницы возник Валентин Иванович Ежов, только что вместе с Чухраем награжденный Ленинской премией за «Балладу о солдате».

– Пойди и попроси, – сказал мне Виталий Гузанов, коммунист, капитан второго ранга, юнга Северного флота. – Скажи, так и так, мы молодые сценаристы, поклонники вашего таланта...

– Хотим выпить за ваше здоровье, – поддержал его Женя Котов, коммунист, секретарь комсомольской организации факультета, будущий директор Студии имени Горького.

– Почему я?

– Потому что нам не очень удобно. Мы коммунисты, а ты даже не комсомолец.

С этим спорить было трудно, и я пошел. И попросил.

– Старик! – приветливо сказал Ежов. – Дал бы, но у самого последняя трешка осталась. Только на такси, до Кремля доехать – Ленинскую премию получить.

В отличие от Галича, Шпаликова и меня, Ежов ничем и никем не тяготился. Ходил по коридору первого этажа, останавливаясь с каждым, чтобы поговорить, а главное, рассказать. Рассказчик он был выдающийся, а историй у него был миллион. Потом немного выпьет у себя в номере и ляжет спать, совершенно не задумываясь о сроках сдачи сценария. В крайнем случае, сценарий он спокойно мог надиктовать прямо на машинку за две ночи. Я сам видел.

Кино чувствовал великолепно, выдумщик и изобретатель был первоклассный.

Я думаю, мало кто понимает, что обозначают строчки Шпаликова, опубликованные в книгах и висящие в Интернете: «О, Паша, ангел милый, на мыло не хватило присутствия души...»

Гена жил тогда в «домике». В соседней комнате – Лариса, чтобы контролировать. По утрам, до завтрака, он приходил в корпус и подсовывал ко мне под дверь то написанные только что стихи, то вырезанные из журналов картинки с изображениями спутников – космосом он был потрясен.

Но в то утро загадочные стихи про мыло еще не были подсунуты.

Шпаликов разбудил меня и сказал, что у него кончилось мыло. Само по себе это не представляло никакой жизненной сложности. Мыло легко можно было приобрести в магазине на «фабричной девчонке». Так в просторечии именовалось это место – через мостик и в горку. На пятачке были сосредоточены жизненно важные институты. Магазин с широким выбором товаров, от черного хлеба и водки до средств против вредителей сада и огорода. И пивнушка, тесная, прокуренная и пропахшая.

Но, во-первых, на мыло у Гены не было денег, а во-вторых, Лариса не отпустит его на «фабричную девчонку», которая в Доме творчества среди приличных людей была известна как место злачное и опасное. Деньги были у меня. И как раз со мной Лариса может его отпустить. Потому что, сказал он, глядя на меня серьезно и убедительно, тебе, Паша, она доверяет как никому. Разве я мог отказать?

А на улице был восхитительный – юоновский – март! С чернеющим уже, колючим снегом, голубым небом и солнцем. И как только мы глотнули, вдохнули в себя этот март, этот воздух, в наши родственные души сразу проникло тайное весеннее возбуждение, когда все на свете трын-трава. Но мы еще друг другу в этом не признались.

Господи! Прямо как сейчас вижу! Две кровати, на одной лежит Лариса, на другой улыбается мне Наташа Рязанцева, уже бывшая жена Гены, приехавшая накануне к подруге Ларисе в гости.

– Только мыло, только туда и обратно на завтрак, – говорю я Ларисе, прямо и честно глядя ей в глаза, абсолютно убежденный, что говорю истинную правду.

– Паша! Ты помнишь, что мы тебе сказали с Элемом?

Я помнил. Мы вышли, легкие, утренние, весенние, нараспашку. Разговаривая о том о сем и рассказывая друг другу и себе, как мы вернемся с мылом, позавтракаем и сядем работать.

Дорога от нашего забора, спуск к реке, мостик. И тут мы увидели Ежова. Рыжая дубленка горела на мартовском солнце. Он уже купил в киоске газеты, шел назад, но по обыкновению задержался на мосту с какими-то нашими дамами, чтобы потрепаться и что-то рассказать. Мы шли мимо. И он как-то так склонился к нам своим крупным носом и негромко, но внушительно произнес:

– Сценаристы! В пивной горячие пирожки с капустой и коньяк «Плиска».

Гена молча посмотрел на меня глазами раненого оленя.

– Ну вот что! – сказал я. – Съедим по одному пирожку, чтобы не перебивать аппетит. Выпьем по пятьдесят грамм коньяка...

– По сто, – сказал Ежов.

– По сто, – согласился я с лауреатом Ленинской премии. – Вернемся, позавтракаем и – работать!

В пивной нас встретили как родных. Буфетчица уже давно была очарована Ежовым. А все опохмелянты были свои в доску. Особенно знаменитый болшевский карлик, которому кружку с пивом приходилось давать вниз, под столик-стояк.

Ежов тут же сообщил, что он автор «Баллады», взаимопонимание еще больше укрепилось, Валя грянул несколько фронтовых историй подряд, кто-то запел, и время полетело незаметно. За окнами уже чуть потемнело, солнце было уже не так высоко. Впрочем, я еще сохранял некоторое чувство ответственности, хотя ощущение опасности и неминуемой расплаты уже как-то притупилось.

– Ну, еще по пирожку, еще бутылку, и всё, – сказали мы бесстрашно. – Придем, поспим, пообедаем и за стол! По машинкам!

И понеслась! По новой! И снова незаметно.

И тут буфетчица с прискорбием сообщила, что кончились пирожки. Но это еще полбеды, самое страшное, что кончился коньяк. Весь! До следующего завоза.

На улице было темно.

– Ничего страшного, – сказали мы. – Сейчас вернемся, немного поспим, поужинаем и... Работать! Работать! В ночь! Как Оноре де Бальзак!

Сразу же за мостиком, по правую руку – баня, такое небольшое строение. Днем здесь довольно оживленно, мужики входят со своими тазиками и вениками, распаренные, красные бабы сплетничают на скамеечке у входа.

Когда мы в темноте неверными шагами проходили мимо, железный Ежов, с сомнением поглядев на нас, сказал:

– Сценаристы! Лучшее средство против опьянения – хороший пар! Как говорится, какой русский не любит деревенскую баню!

Я охотно с этим согласился.

Внутри, естественно, уже никого не было. Взбодренный нами пространщик, который, как оказалось, воевал с Ежовым на одном фронте, немедленно был послан за поллитрой и копченой рыбой.

– Все хорошо складывается, – успокаивали мы друг друга, раздеваясь, – сейчас попаримся, придем, ляжем спать, а уж завтра утром...

Но пока мы закусывали копченой рыбой, а Ежов рассказывал пространщику о том, как две недели назад в Италии Франко Дзефирелли осыпал его лепестками роз, в Доме творчества тоже происходили интересные события.

Ужин уже давно прошел. Вайнштоκ и Шепитько в ярости и тревоге метались на площадке перед столовой. Участливыми кинематографистами, проживающими в то время в Доме творчества, высказывались разные предположения. Даже и трагические. И тогда кто-то вякнул – как я потом узнал, – что ничего страшного, с мальчиками все-таки взрослый человек, Ежов Валентин Иванович, лауреат Ленинской премии.

– Кто взрослый, это Ежов взрослый? Да он еще хуже их!

Тут же метался Галич, почему-то одетый в свою короткую дубленку. Он волновался больше всех. Речи его были страстные и полные гражданского пафоса.

– Вы равнодушные люди! – вроде бы кричал он. – Где наши друзья? Что с ними? В какой они беде? Я немедленно отправляюсь в милицию и начинаю поиск!

– Ты никуда не пойдешь, Саша! – завопил Донской.

За несколько дней до этого, во время прогулки по территории, Марк Семенович, разыгравшись, закинул шапку Галича на высокую сосну. Тогда еще были морозы и, пока не принесли лестницу, Галичу пришлось замотать уши шарфом. Видимо, поэтому сейчас он сразу же снял шапку, решительно отстранил прыгающего вокруг Донского, воскликнул:

– Мне стыдно за тебя, Марк!

Открыл дверь и канул во тьму. Только его и видели.

Увидели его только дней через десять. Покинув территорию, он немедленно направился в противоположную сторону, поймал на дороге такси и укатил в Москву, где у него в то время был роман с одной известной дамой.

Нас увидели гораздо раньше. Со стороны это, наверное, выглядело так, будто бы старый солдат вынес из боя двух молодых. Я мрачно, не сказав ни слова Вайнштоку, проследовал к себе на второй этаж. Лариса увела радостно улыбающегося Шпаликова. А Ежов остался. Разговаривать и рассказывать.

О, Паша, ангел милый!
На мыло – не хватило
Присутствия души.
Известный всем громила
Твое похитил мыло.
Свидетели – ежи.
Эсер по кличке Лера,
Два милиционера,
Еще один шпажист
И польский пейзажист,
Который в виде крыльев
Пивную рисовал,
Потом ее открыли, и они действительно

улетели,
В пивной, так что – свидетелей
не осталось.

И все-таки пока еще остался свидетель...

Второй период в Болшеве со Шпаликовым – а это уже его последний, 74-й год – был совсем другим. И тут уже совсем иное – «подсунутое» – мне стихотворение. Начиналось оно так:

Друг мой, я очень и очень болен,
Я-то знаю (и ты) откуда взялась эта боль!
Жизнь крахмальна, – поступим крамольно
И лекарством войдем в алкоголь!
В том-то дело! Не он в нас – целебно,
А, напротив, в него мы, в него!..

Тяжелый для меня был этот год.

Сначала неожиданно для меня умерла Таня Алигер. Писала она и выпускала детские книжки, прелестные сказки, и свои и переводы, под фамилией Макарова.

Кое-кто позаботился зачем-то нас раздружить. Правда, та же «кое-кто» рассказала мне, что в больнице, перед смертью – Таня умерла от острого лейкоза – она вдруг произнесла: «Я бы хотела сейчас увидеть Пашку». Раньше она подарила мне свою книжку «Снег отправляется в город», которую оформляли Валера Левенталь и его жена Мариша Соколова. И написала на ней карандашом: «...когда я тебя вижу, я тебя люблю».

Был март. Сначала ее отпевали в церкви на Преображенском кладбище. А я и не знал, что она крестилась. На несколько лет раньше меня. Отпевал и проповедь читал ее духовник, сначала просто известный, а позже печально известный отец Дмитрий Дудко.

Хоронить ее повезли в Переделкино, где когда-то мы по очереди влюблялись друг в друга. Теперь они там все вместе – Маргарита Иосифовна Алигер и две ее дочери – Таня и Маша. Недалеко от них – Пастернак и моя учительница литературы Домбровская.

С кем-то я сидел в ресторане Дома кино, уж и не помню с кем, подсел Шпаликов. Он был в плохом виде, ночевал где придется. Я сказал ему, что умерла Таня. Он сделался еще печальней и сказал:

– Теперь я.

– Генка, не сходи с ума!

Он быстро ушел.

Он жил тогда какой-то странной и неуловимой – для меня – жизнью. Виделись иногда в том же самом ресторане. Он всегда был

пьяненький, а иногда и пьяный. Мы с Княжинским очень сердились на него. Мы уже догадывались, что он «очень и очень болен» и что пить ему нельзя.

Он никогда не обижался, улыбался. У него была такая особенная – конфузливая, виноватая и доверчивая улыбка. Которая говорила: да, ребята, вы правы, но ведь мы же друзья, лучше давайте выпьем... И сейчас вспомнить эту улыбку – сердце рвется. Но пить он никак не переставал.

С Инной они тогда уже расстались, дома не было. Мать Гены, Людмила Никифоровна... Как-то, в эти дни, я выводил его из ресторана и не знал, куда деть – сам я тоже тогда дома не ночевал. Позвонил Людмиле Никифоровне, она отказалась его пустить. Никогда не вникаю в такие отношения. Но жалко, жалко было! Все в конце концов как-то устроилось, я посадил его в машину вместе с приятелем боксером, тот взял его на себя, поклялся мне суровой боксерской клятвой Генку не бросать.

Когда его уже не было, я все вспоминал, как в его любимой «Охранной грамоте», так и оставшейся у него, Пастернак пишет о смерти Маяковского. Это в том месте, когда к мертвому Маяковскому приходит младшая сестра, «пройдя, как по мусору, мимо всех...»

«Баню им! – негодовал собственный голос Маяковского, странно приспособленный для сестрина контральто. – Чтобы посмешнее. Хохотали. Вызывали. – А с ним вот что делалось. – Что же ты к нам не пришел, Володя? – навзрыд протянула она...»

Выделяясь из контекста воспоминаний, эта фраза – «Что же ты к нам не пришел?» – до сих пор не дает мне покоя.

Хотя это было и не совсем так. Он приходил.

Раза два или три он ночевал на чердаке в моем подъезде на Фурманова. Дома тогда я бывал редко, и он знал об этом. Но дом-то ему был хорошо знакомый, и на чердак дорога проложена – один марш ступенек с моей лестничной площадки наверх к никогда не запиравшейся двери. И все же как-то раз, и еще раз, он все-таки преодолел смущение и позвонил в квартиру.

Мама открывала ему. Мама любила его. Человек необычайно добрый, она не всех моих друзей любила так же. Что-то не нравилось, наверное, ей в их отношении ко мне. А Генку любила. А он относился к нашим матерям с трогательной и веселой нежностью и совершенным свойством. Он даже называл их по именам, без отчества. Маму Саши Княжинского Веру Григорьевну – Вера. Мою, Жанну Бенедиктовну, – просто Жанна. Правда, возможно, еще и потому, что трудное отчество в некотором состоянии было трудно выговорить.

Когда я наконец появился дома, мама показала мне блокнот, там ее почерком было написано: «Спасибо, Паша, маме, молодости,

спасибо жизни, что она была». Он это почему-то написал не сам, а продиктовал ей, а она кротко и послушно исполнила. Глагол «была» в соединении с «жизнью» тогда я пропустил без внимания. Напрасно.

Не ходи в дома чужие
На чужих кроватях спать.
Если сладко положили,
Можно с белого и спасть...

Веселились как-то вечерком у Алеши Габриловича на «Аэропорте». Во мне проснулась совесть, я позвонил маме. «У нас Гена», – сказала она. Наверное, я все-таки что-то такое почувствовал тогда в ее тоне. Расставаться с весельем очень не хотелось, но я уехал.

Я поставил Генке раскладушку рядом с моей кроватью. Вот этот ночной разговор я помню. Со стыдом. Он ушел из черемушкинской квартиры, оставив ее Инне и дочери Даше. Я – с неожиданной для себя, не свойственной мне рассудочностью – убеждал его, что квартиру надо разменять, ведь нельзя же ему до бесконечности скитаться и спать на чердаках. Наверное, я был прав. Но у него была другая правота, правее обычной, бытовой.

К слову сказать, через четыре года я ведь и сам поступил так же, как он.

Свадьбы, коим мы не судьи,
Все там если да кабы,
Суета сует и судеб
Или же одной судьбы.

Ссоры, споры, разговоры
Ложкой вертят ерунду.
Конуры свои и норы
Разделяют по суду.

Вечно только подвенечно,
Если даже нет венца,
Это весело и вечно
Без начала и конца.

Вспомнил я, о, как еще вспомнил этот разговор и эти строчки четыре года спустя, в знаменательном 78-м. Когда мы с Ириной, пренебрегая любым осуждением, недоверием и недоумением, от всех уйдя и все оставив, без имущества и квадратных метров, с маленькой Катькой и большим белым котом, наследством погибшей Норы Агишевой, взяли да и начали новую жизнь.

И я говорил Ире, когда нас расстраивала несправедливость некоторых знакомых: «Генка бы нас поддержал».

И вот мы, как и прежде, встретились в Болшеве. Он работал тогда с Сергеем Павловичем Урусевским.

За три года до этого они уже сделали вместе картину «Пой песню, поэт». С Сережей Никоненко в роли Есенина. А на этот раз работали над экранизацией «Дубровского». Кажется, вообще первая для Шпаликова экранизация.

Я был опять-таки с Вайнштоком. Но уже в последний раз. Теперь это был сценарий «Вооружен и очень опасен». Такой вроде бы вестерн. И тоже экранизация. Но не простая. Я придумал тогда для себя метод, которым потом часто пользовался. Да и не я один. Коллаж из разных сочинений Брет Гарта. Ставить должен был сам Вайншток. Так сказать, лебединая песня.

И опять все стало повторяться. Урусевский – через Вайнштока – попросил меня быть со Шпаликовым осторожней. Тогда я и узнал, что у него развивается цирроз.

Конечно, Шпаликов меня сразу же подвел к Урусевскому. Я вообще с восторгом смотрел на него. Еще бы! Урусевский! «Летят журавли»! Даже трудно описать, чем была для нас, вгиковцев, эта картина. А я к тому же еще и дружил в основном с операторами.

После обеда в столовой, когда наступало такое расслабленное время, полчаса, час для общих разговоров и прогулок, я обычно подсаживался за столик к Урусевскому, Белле Фридман, его жене, и Шпаликову. И он обычно просил: «Расскажите Паше, как вы снимали, ему интересно...» В основном имелось в виду или «Неотправленное письмо», или «Я – Куба».

Вдруг, не дослушав, Гена срывался и убегал. Урусевский и Белла печально переглядывались и кто-нибудь из них говорил: «Он очень болен. Паша! Его надо беречь». Потом как ни в чем не бывало, вытирая губы, возвращался Гена, как мы понимали из сортира, где его рвало, – не доглядели, не то что-то съел.

Впрочем, он и сам тогда берегся – не пил ничего. Был даже спокоен. Потом правда выяснилось – это мне сообщил тоже тогда живущий там Саша Миндадзе, совсем еще молодой, который очень почитал и любил Гену, – что он горстями ест таблетки транквилизаторов.

Нужно что-то проверить и уточнить об этом периоде. Копаюсь в Гугле, вдруг нахожу: «За экраном», ранее мне не известная, неоконченная и опубликованная – после смерти – книга Иосифа Михайловича Маневича.

Иосиф Михайлович – элегантный и остроумный Жозя – Маневич. Известный в кино человек, писал сценарии, был главным редактором «Мосфильма», преподавал во ВГИКе. Википедия почему-то умалчивает, что он работал в «Известиях» при главном редакторе Бухарине.

Он-то и был одним из тех, кто по просьбе – скорее, приказу Нины Яковлевны Габрилович – всунул меня в институт. Спасибо ему!

В это время он вел там мастерскую курса Шпаликова. Позже был соавтором его по сценарию «Декабристы», который хотел ставить Бондарчук. Сценарий они с Геной переделали в пьесу, она называлась «Тайное общество». Спектакль по пьесе был в конце 60-х поставлен Леней Хейфецом. Я не успел его увидеть – он был стремительно запрещен.

Гена рассказывал, как он придумал начало спектакля, пролог. На сцене кровать, на ней спит Герцен. Удар колокола. Герцен просыпается, вскакивает – декабристы его разбудили. И пошло-поехало... По Ленину. То ли было так в постановке, то ли нет, но, в общем, не удивительно, что ее тогда запретили.

И вот что читаю у Маневича в главе «Болшево, 1974»:

«Белла Фридман с Урусевским стерегут Шпаликова. Он строчит «Дубровского», вроде прошли до конца и сейчас идут по второму разу. Мечтают, чтобы Шпаликов дотянул. Говорят, что в первых числах дадут читать. У Паши Финна болят зубы, писать второй день не может – советуем ему разные лекарства. Больше его страдает Вайншток. Они экранизируют Брет Гарта. И Вайнштоку иногда, наверное, кажется, что Паша симулянт. Все сроки проходят».

Не зря казалось Вайнштоку. Зубы первый раз у меня заболели много позже.

Гена «дотягивал». Был увлечен «Дубровским», что-то они все время придумывали с Урусевским, ходили по коридору под присмотром Беллы, обсуждали, радовались.

Но Гена печальный был и какой-то светлый, беззащитный. По вечерам смотрел, как я бездарно играю на бильярде и проигрываю Саше Миндадзе. Или приходил ко мне в номер.

У меня была желто-зеленая пластмассовая «Спидола». Великий «транзистор», я бы памятник ему поставил. Из него с хрипами и перерывами прорывались к нам через заглушку и «Голос Америки», и Би-Би-Си, и «Дойче велле». Бывало, пройдешь по коридору, а чуть ли не из-за каждой двери знакомые звуки и знакомые голоса. А уж из номеров авторов картины «Коммунист» Габриловича и Райзмана – обязательно.

Кстати, Маневич прозвал меня тогда «ФиннТасс». У него приемника не было, и я каждое утро вполголоса пересказывал ему то, что выловил ночью из эфира.

Генку как будто бы никогда особенно не интересовало все это. Но в последнее время он приходил ко мне именно в час «сеанса связи». Слушал сначала внимательно, но недоверчиво, потом внимательно и серьезно. Что-то в нем происходило, я это чувствовал. Тогда ли рождалась идея сценария «Девочка Надя, чего тебе надо?» с финальной сценой самосожжения депутата Верховного Совета Нади Смолиной на вершине мусорной пирамиды?

Не верю ни в бога, ни в черта,
Ни в благо, ни в сатану,
А верю я безотчетно
В нелепую эту страну.

Она чем нелепей, тем ближе,
Она – то ли совесть, то ль бред,
Но вижу, я вижу, я вижу
Как будто бы автопортрет.

В 65-м году, после всех хождений по мукам, под названием «Мне двадцать лет» все-таки вышла «Застава Ильича». Власть, как всегда, не ведала, что творила. Ей бы не гнобить эту картину с таким названием, а, наоборот, прославлять.

В этом же году мы с Наташей Рязанцевой, то ли отколовшись от компании, то ли придя вдвоем, оказались за столиком в шуме и дыме ресторана ВТО. И пока мы печалились друг другу над скромным заказом, за столик неожиданно сел Евтушенко. Надо полагать, привлек его не я. Он что-то еще заказал. Мы скоро поняли, что расставаться как-то неохота, и он позвал нас к себе домой. Где, как он утверждал, нас ждет не дождется его жена Галя. Я ее знал. Подруга Беллы и бывшая жена поэта Михаила Луконина, друга Евтушенко.

Тогда напротив памятника Пушкину возле здания редакции «Москау ньюс» и общественного туалета в арке была стоянка такси. Не найдя «зеленый огонек», Евтушенко остановил «левака». Старый «Москвич». Мы с Наташей сели на заднее сиденье, Евтушенко рядом с водителем. Молодой парень с большим носом. Всю дорогу он молча слушал, что, вдохновленный присутствием Наташи, говорил Евтушенко. Когда же мы приехали и поэт полез за деньгами, носатый парень отстранил его руку и сказал:

– С автора «Бабьего Яра» я денег не возьму.

Когда несколько удивленная и уже собиравшаяся ко сну Галя на скорую руку накрыла «выпить-закусить», мы сразу же стали обсуждать самое на тот момент главное событие «в культурной жизни столицы» – выход в изуродованном виде картины Хуциева и Шпаликова.

Мы трое были к ней причастны.

Наташа и я снимались в знаменитой и роковой сцене вечеринки, ставшей основной причиной безобразного и губительного хрущевского разноса.

Сейчас смотреть на это без улыбки и растроганности невозможно. Наташа с сигаретой в мундштуке, красивая, серьезная и ужасно смешная, говорит медленным голосом:

– Среди своих всегда так скучно...

И я – совершенное дитя с дурацкой челкой на лбу по тогдашней моде и с сигаретой – десять раз подряд – меньше дублей Марлен обычно не снимал – поднимаю вверх, как на ринге, руку тоненькой, в сереньком платьице Оли Гобзевой.

А она десять раз подряд нервно и отчаянно, за циничное высказывание – по-настоящему – хлещет по щеке Андрея Тарковского, то есть того из разряда «золотой молодежи», кого он довольно похоже изображал.

Хозяйкой квартиры, где мы собрались, по-нынешнему, на тусовку, была восхитительно юная и красивая Маша Вертинская. За пределами декорации, занимавшей почти весь большой павильон на Студии имени Горького, одиноко блуждал Шпаликов. Он переживал за меня как за актера. Время от времени его лицо появлялось в проемах между какими-то полками и карнизами, он республиканским жестом поднимал вверх руки и подбадривал меня:

– Паша! Давай!

К восьмому примерно дублю я, стоящий очень близко, вижу слезы в глазах у Оли. И у Андрея. Который таким счастливым приехал на съемку с Гнездниковского переулка, где узнал, что «Иваново детство» отправляется на Венецианский фестиваль.

Евтушенко, конечно, фигурировал в не менее знаменитой – и не менее роковой – сцене выступления поэтов в Политехническом.

Обе эти сцены приказали как-то правильнее доснять.

Но тем вечером Евтушенко совершенно неожиданно сказал: «А ведь картина с самого начала была конформистская».

Тогда я, настроенный весьма вольнодумно, с этим согласился.

А сейчас сомневаюсь. Хотя и по-прежнему настроен не менее вольнодумно.

В этой картине для меня совершенно явно то, что идет от Хуциева и что от Шпаликова. Конечно, в целом все это было больше желаемым, чем действительным, но с очень точными и поэтическими подробностями времени, блистательно срежиссированными Хуциевым.

Замечательно талантливы там пластика и музыка режиссуры с помощью камеры Риты Пилихиной, отрывающие эту картину от других картин той «новой советской волны» режиссеров военного поколения.

Голос Шпаликова слышен наравне.

Культ мужской дружбы, верных и простых – «солдатских» – отношений, неприятие никакого, даже оправдываемого предательства. Всем делиться, ничего не скрывать и приходить на помощь по первому зову, откуда бы – из какой беды, с какого бы дна – он ни донесся.

Тут было и влияние прошедшей войны, и влияние правды о 37-м годе, и недолгое влияние республиканских идей, Хемингуэй, Испания. Тут было то, что если и не говорилось нами открыто – пафоса мы чурались, – но постоянно ощущалось в духе нашей компании. То, что

переживалось и пелось. Особенно тогда, когда в нашу жизнь пришел Окуджава.

Тремя-четырьмя годами позже сидели в Ленинграде за столом на праздничной какой-то пирушке у моих друзей Володи Венгерова и его жены Гали. Окуджава с гитарой во главе стола. Товарищ его, Гриша Аронов, режиссер, попросил:

– Булат, спой «Комиссары в пыльных шлемах».

Пауза. И Окуджава сказал:

– Знаешь, Гриша, я пересмотрел свое отношение к Гражданской войне.

Но тогда пока еще, могу сказать, не стесняясь, мы были последним оплотом романтизма. А он тем и отличается, что желаемое превращает в действительное – хотя бы ненадолго, хотя бы на время одного застолья, одного объятия, одного стихотворения.

Романтизм и конформизм? Да, они совместимы. Иногда к несчастью, именно романтизм и является причиной конформизма и еще кое-чего похуже.

В лучшем случае конформисты – это еще и те, кто радуется, когда удается не совершить подлость.

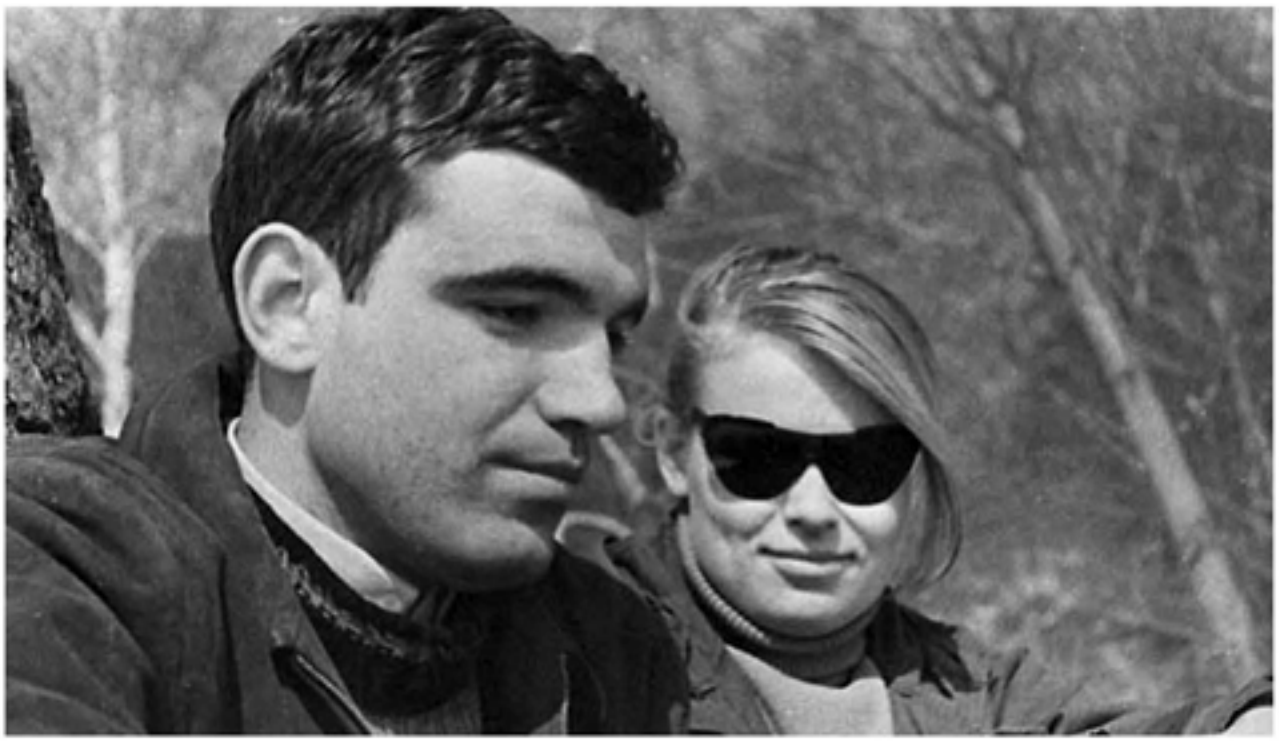
Я не оправдываю, но и не осуждаю конформизм советского времени. Я, вместе со всеми переживший это время, понимаю его. Понимаю, что порой он был необходим и спасителен для сохранения огня. Однако в любом своем виде конформизм всегда лукав. Так или иначе, он все равно имеет в виду ту или иную выгоду – то ли личную, то ли общественную.

Шпаликов был прежде всего романтик, а не конформист. Он был совершенно искренен и бескорыстен. И действительно верил безотчетно в нелепую эту страну и действительно верил в «картошку, которой спасались в военные годы».

Однако страна как-то в последнее время не очень отвечала ему взаимностью, и это было совершенно ему не понятно. Страна, правда, распевала «Я иду, шагаю по Москве», но знать не знала о том, как худо автору этих романтических слов.

Во все времена в этой стране под легкий плащ Моцарта надо поддевать грубый свитер Сальери.

В номере он ставил перед собой на столе фотографию дочери и подаренную Некрасовым маленькую – в рамке – репродукцию с картины Утрилло. Зимний денек, Монмартр… Париж, где он не был и никогда не побывает. Надевал на голову красный вязаный – детский – колпачок. И писал.



1

2

3

1. Геннадий Шпаликов и Наталья Рязанцева

2. Георгий Рерберг и Александр Княжинский

3. Вадим Абдрашитов и Андрей Смирнов

4. Юрий Клепиков, Евгений Габрилович, Наталья Рязанцева и Павел Финн

5. У могилы Геннадия Шпаликова. Юлий Файт, Маргарита Сендерович, Александр Княжинский и Павел Финн

4

5

Среди всех «подсунутых» свидетельств нашей жизни в Болшеве – в последний год – нахожу и такое. Узкая бумажка и на ней адрес – оранжевым фломастером: «26 июля. В.П.Некрасов. Крещатик, дом 15, кв. 10».

Вспоминаю и не могу точно вспомнить, зачем он мне дал адрес Некрасова. Скорее всего, ему в голову пришла такая идея, что я немедленно должен ехать в Киев и увидеть «Вику».

В Киев я приехал много лет спустя – к сыну в гости. И действительно пришел по этому адресу. Дом 15 в Пассаже – мемориальная доска. Виктор Платонович с вечной папиросой.

Некрасова я узнал гораздо раньше, чем Гена. Еще в детстве. Это опять все тот же дом на Смоленской, квартира моей бабушки, квартира моих некровных родственников – Раечка Линцер, Игорь Сац. И двоюродный брат Женя.

Гена крепко подружился с Некрасовым во время «Заставы», конечно, через Марлена Хуциева, которого он называл – Мэн.

Мне рассказывал мой сокурсник Женя Котов, он снимал тогда комнату в домике на Волхонке, напротив Музея... На рассвете проснувшись, подошел к окну. По совершенно пустой улице идет на руках Гена Шпаликов, а Некрасов поддерживает его за ноги. Это они отпраздновали первый – дохрущевский – рабочий просмотр уже готовой «Заставы».

Ночь, проливенный ливень только что прошел. Я веду от себя к Илье Нусинову совершенно пьяных Некрасова и Шпаликова, я почему-то трезвый. Мы идем по черному мокрому асфальту по центру Сивцева Вражека, я между ними, держу их под руки. Вдруг – запоздавшая молния, и над нами ослепительно взрывается какой-то троллейбусный, что ли, провод и падает, раскаленный, на нас. Я толкаю их, и мы успеваем шарахнуться в стороны. А они даже не заметили, продолжали смеяться и нести какую-то пьяную остроумную чепуху…

62-й или 63-й? Точно, конец июня, потому что это день рождения нашей общей подруги Юли Ануровой – в «квартире без взрослых», на улице Горького ближе к Маяковской, рядом с магазином «Грузия».

Компания собралась тогда под вечерок та еще.

При мне в маленькой комнате, почему-то заваленной томами Британской энциклопедии, знакомятся Виктор Некрасов и Владимир Максимов. Кира Гуревич, жена Генриха Сапгира, танцует с Аликом Гинзбургом. А сам Генрих читает кому-то стихи. Был ли там Холин? Здесь же и Валя Тур, и Олег Целков, и Давид Маркиш, и еще, еще, кого уже и не вспомню.

К рассвету стоим и курим на балконе, над двором, напротив служебного входа в Театр Моссовета. Маркиш и я. И вдруг решаем

немедленно увидеть Шпаликова. Некрасов горячо поддерживает нашу инициативу.

Звоним Гене, будим, он в восторге. Ловим машину, едем в «экспериментальный квартал», в Черемушки, где он живет с Инной, в их квартире никто из нас еще не был. Выходим из машины, Гена, в трениках и тапочках на босу ногу, радостно улыбаясь, идет навстречу. Полшестого утра, на улице, кроме нас, никого. В одной руке у него бутылка пива, на ладони другой – огромный красный вареный рак.

Тут есть некоторая странность с той запиской с киевским адресом Некрасова – она помечена 26 июля, а ведь 10 июля Некрасов с женой подали документы на выезд из СССР – о чем Гена прекрасно знал – и уже 28-го того же июля получили разрешение.

Сейчас, подумав, я объясняю эту странность так. Гена – хотя даже пытался через некоторое знакомство содействовать отъезду – подсознательно не верил в это, не хотел верить, не хотел расставаться. Для него тогда этот замечательный человек, настоящий фронтовик из «лейтенантов», годившийся ему в отцы, значил очень много.

И, может быть, если бы Некрасов не уехал...

В августе я вырвался из Болшева – ура! «Вооружен и очень опасен» закончен и даже принят. Я наскоро покидал свои вещи в чемодан...

...И нелепо ли бяше! – а лепо,
Милый Паша, ты вроде Алеко
И уже не помню кого,
Кто свободен руками, ногами,
Кто прощается с Соловками!
А к тебе обращается узник,
Алексеевский равелин...

Он печально стоял вверху лестницы, а я – скотина – весело сбегал по ступенькам с чемоданом.

– Возможно, больше никогда не увидимся, – сказал он.

Я остановился. Что говорится в таких ситуациях? Что-нибудь банальное.

– Гена, прекрати! Не сходи с ума!

– Ты не знаешь, я тебе не говорил, у меня цирроз печени.

Я, положим, знал.

– Гена, перестань! Ничего с тобой не будет!

Верил я в то, что говорил? Удивительно, но верил. Я ни на секунду представить не мог, что его может не быть.

Был конец лета. Он тоже наконец покинул «Алексеевский равелин» – Болшево и перебрался в Москву. Я в то время почти всегда был в Ленинграде, на «Ленфильме». Мы редко, но встречались. В основном

все в том же ресторане Дома кино. Он вроде бы не пил, но «на люди» его, видимо, тянуло.

Как-то вижу – от своего столика, где сидел с Княжинским, – он напротив, на банкете. Застолье в связи с выходом картины «Последняя встреча», которую снял режиссер Бунеев по сценарию Адика Агишева.

Самого Адика почему-то не было. За столом сидела его падчерица Ира, красивая девочка, моя будущая жена, о чем ни она, ни я не подозревали. А банкетом руководила ее мама, Нора Агишева, моя будущая теща, о чем она никогда не узнала. Нора очень любила Гену, да, собственно, как и все. Он сидел рядом с ней. И увидев наши с Княжинским взгляды, поднял вверх бутылку вина и жестом показал, что к вину не притрагивается. Так ли это было на самом деле?

И надо же, какое подходящее название – «Последняя встреча».

И все же не последняя. Я увидел его в мрачный день панихиды по Шукшину. И даже тогда он удержался. А ведь это было уже в первых числах октября. Значит, оставалось меньше месяца.

31 октября вечером мы, несколько друзей, решили вести отныне исключительно культурный, а не богемный образ жизни. В связи с чем и отправились в Малый Гнездниковский переулок, где находилось Госкино СССР. На втором этаже в зале председателя наши друзья-переводчики Леша Стычкин и Гарри Статенков устроили для нас полулегальный просмотр «Крестного отца». Первую часть, первый раз.

Вышли под большим впечатлением. Некоторое время топтались на улице, борясь с желанием отметить это впечатление в ресторане Дома кино. Побороли. И разошлись. В разные стороны.

Жил я тогда дальше всех – на Сиреневом бульваре. Я сел в метро на «Площади Революции» и минут через сорок позвонил в дверь квартиры. Мне открыла Нора, моя вторая жена, уроженка Одессы. И сразу же – я еще был на пороге – сказала:

– Шпаликов повесился. Тебе звонил Горин. Сейчас будет звонить еще раз.

– Да? – сказал я спокойно, зафиксировав только звук первых двух слов, но не их чудовищный смысл.

Ни мозг, ни душа не могли еще допустить, чтобы Генки больше никогда не было.

Я прошел на кухню, где на пластиковом голубом столике стоял телефонный аппарат. Сел к столу. Звонок. Я снял трубку. Да, Гриша Горин, из Переделкина, из Дома творчества писателей...

Когда человек умирает, он становится чужой собственностью. Тогда было другое время, и смерть знаменитого человека была просто горем. Сейчас она приносит доход и рейтинг. Вокруг памяти Шпаликова и Инны Гулая неугомонно шакалят и беснуются до сих пор. Сколько неправды, сколько лживых фантазий, достаточно только окунуться в Интернет.

Я верю только взволнованно покаянному «Письму вослед» Оли Сурковой, свидетельнице предпоследних часов Гены сначала на Новодевичьем кладбище, где открывали памятник Михаилу Ильичу Ромму, потом в кафе в гостинице «Юность». Она пишет, что он пил сухое вино. Заказал две бутылки.

И, конечно, верю тому, что рассказал Гриша Горин. Его удивило, что Гена не был на завтраке в столовой Дома творчества и не вышел к обеду. И он вместе с поэтом Игорем Шкляревским пошел в коттедж, двухэтажный «охотничий домик» – постучать в дверь к Шпаликову на втором этаже.

Потом они принесли лестницу, приставили к стене дома... Гриша Горин, медик в прошлом, работавший на «скорой помощи», заглянул в окно...

Когда взломали дверь, то кроме всего немногого прочего обнаружили на столе выпитую до половины бутылку сухого вина. По-видимому – вторую бутылку из кафе «Юность», сунутую в карман его зеленой брезентовой куртки, после того как он остался один и отправился в Переделкино. Но я еще знаю, что он – одновременно с вином – принимал сильнодействующие индийские транквилизаторы.

И еще, конечно, там был этот шарф, длинный, которым он обматывал шею, когда выходил на улицу в холодную погоду. И обмотал последний раз, привязав другой его конец к крюку в стене рядом с умывальником.

Смертельный шарф. Который окажется потом в моих руках.

Мы все в те ноябрьские дни существовали как в каком-то тумане, в бреду. Но – словно автоматически – делали все, что полагается в таких случаях.

Место у Генки было – на Ваганьковском. Тогда там были похоронены его любимая бабушка и отчим. Правда, секретарь партийной организации Союза кинематографистов СССР, отставной полковник Паша Котов выразился в том смысле, что вообще-то самоубийц хоронят за кладбищенской оградой. Но мы с мнением партии не посчитались.

Но и без этого бреда было достаточно, причем даже в шпаликовском стиле, словно он сам, забавляясь по поводу жизни и смерти, придумывал все это для какого-то сценария.

Нам, мне и нашему другу Юре Хорикову, тогда еще военному переводчику, офицеру, что, конечно, нравилось Гене, было поручено обеспечить гроб.

Но было это совсем не простое задание. По чьему-то опытному совету меня снабдили бумагой на бланке Союза за подписью кандидата в члены ЦК, депутата Верховного Совета, первого секретаря Союза кинематографистов Льва Александровича Кулиджанова. Юра Хориков должен был сыграть роль силового прикрытия.

Тогда, как войдешь за ограду Ваганьковского кладбища, налево была контора ритуальных услуг. Тесное пространство было буквально набито плачущими, кричащими, возмущенно скандалящими родственниками и друзьями, рвущимися без всяких специальных бумаг к стойке, за которой стояла уже совершенно обалдевшая ритуальная тетка.

Хориков, в обход очереди, прокладывал дорогу в плотной массе тел, я сжимал бумагу и мужественно переносил оскорбления, в основном социального характера. Но – пробились. Бумага с чьей-то резолюцией подействовала. Тетка начала оформлять. «Рост?» Как-то я никогда не задумывался, какого он роста, Генка. Посоветовались с Юрой. «Около ста восьмидесяти». «Запишем сто семьдесят девять».

Получили квитанцию и, стыдливо пряча глаза, стали пробиваться назад к двери. Вдруг слышу:

– Мужчины! Вернитесь! Вы! Вы!

Вернулись. Что-то в последний миг, к счастью, остановило тетку.

– Вы что? – спросила она. – Ребенка хороните?

И оказалось, что из ста семидесяти девяти сантиметров нужно вычесть сто сантиметров – по пятьдесят от головы и от ног. Значит, когда она спрашивала, то имела в виду не рост покойника, а рост – размер – гроба. И, значит, если бы она нас не остановила, спасибо ей, в морг при МОНИКИ, откуда предстояло забрать Генку, был бы доставлен детский гробик.

Но это был еще не последний эпизод гиньоля тех дней. Когда, уже на кладбище мы длинной вереницей сопроводили каталку – слава Богу и тетке – с полноценным гробом, выяснилось, что могильщиков нет, а могила еще не вскрыта. Так и простояли не меньше часа под ноябрьским тусклым дождем с гробом на руках, в ожидании, пока найдут, конечно же, пьяных могильщиков...

Незадолго до того, как я «попрощался с Соловками», подходил от конторы, что справа от ворот, к главному корпусу нашего Дома творчества...

Справа от входа, от веранды, там был спуск в котельную. Шпаликов не видел меня, а я его почему-то не окликнул. Потом он мне все-таки объяснил, что решил избавиться от лишних бумаг, черновиков, тетрадей и сжечь это все разом в топке. Наверное, при этом пошутили про Гоголя.

Но эту сгорбившуюся под притолокой фигуру человека с кипой бумаг в руках, уходящую под землю, я запомнил. И это как-то странно – так мне, по крайней мере, показалось – рифмовалось с тем, как мы четверо, Саша Княжинский, Юлик Файт, Юра Хориков и я, спускались за ним в подвал морга.

На самом деле это был подъем – к его посмертной известности, такой даже при жизни не было. И особенно широкой в нашу эпоху Интернета.

Но ведь не ради же этого...

Мне кажется, это было воскресенье. Во всяком случае, этим могло объясняться, что в ледяном подвальном морге была всего одна дежурная служительница. Совершенно, как полагается, дантовская старуха в синем халате.

Ребята выносили гроб, а я этот самый проклятый шарф.

– Брось его! – крикнула мне старуха сердито. – Брось! Не надо его трогать!

Я бросил. Она добавила:

– Не убивайтесь, что удавился, он у вас был не жилец.

Раннее стихотворение Гены, наверное, еще «суворовского времени»:

Дни люблю
пить,
Буду сухарь грызть,
И все равно –
любить.
Даже без рук
и ног
И с пустотой
Впереди
Я б добровольцем
не смог
В небытие
уйти...

Я до сих пор не могу понять – почему он это сделал?

Я искал самые разные объяснения. В разные времена думал по-разному.

Его любили все, думал я, его поначалу легко и приятно было любить. Но по-настоящему в его жизни не было любви, которая могла бы его спасти и удержать?

Но любви-то, в общем, не хватает всем. Любви, сколько бы ее ни было, никогда не может хватать.

Я даже стал писать пьесу об этом. Героем ее был некий Лейтенант, неизвестно откуда появляющийся в шальной и многолюдной «квартире без взрослых», которую я так или иначе скопировал с квартиры нашей подруги Юли Ануровой.

Герой был такой Орфей, спускающийся в ад, и вместе с тем отчасти Лука из «На дне», утешитель и обманщик. В финале он не кончал с собой, а просто исчезал. Оставив в странном недоумении и одиночестве всех, кого он смог и успел увлечь за собой в придуманную им для каждого реальность.

Было время, ему всячески благоволило начальство. Особенно после «Я шагаю по Москве». Я даже шутя называл его «большая русская

надежда советского кино». Ему тогда позволялось многое. По тем временам сценаристу получить для собственной постановки картину – это было событие. А он получил и очень хорошо снял «Долгую счастливую жизнь» как своего рода дань непреходящему увлечению картиной Жана Виго «Аталанта».

Я думаю, что если бы тогда он удержался в режиссуре, все могло бы пойти по-другому. Но режиссура – это ведь не просто профессия, а еще и образ жизни. А образ он менять не собирался. Что, по доходящим до меня из Ленинграда слухам, он и подтверждал разнообразно во время съемок.

Из стихотворения «Воспоминание о Ленинграде 65 года»:

Я не прикрашу
Ничуть те года.
Еще бы Наташу
И Пашу – туда.

У начальства картина любви не вызвала. Даже получение премии на фестивале в Бергамо его, начальство, не смягчило. Видимо, Гена становился неудобен.

Все-таки он захотел поставить «Скучную историю» по Чехову – ему не дали.

Свалить его самоубийство на затравленность властью и временем, как делают сейчас какие-то очередные «исследователи» и «биографы»?

Начальники его и забавляли, и злили, и удивляли, хотя он всегда был готов оправдать любого. Но не более того. Отношения с начальством и отношение начальства к нему не занимали в его жизни того места, какое, скажем, занимали в жизни у Тарковского.

Я не помню, чтобы мы с ним в 68-м году обсуждали события в Чехословакии.

Из Югославии я вернулся в Москву 18 августа 1968 года. Тогда там все было рядом. И Чиерна-над-Тисой, и Дубчек, и Брежнев, укрывающий его шинелью. Каждое утро я покупал «Борбу» или «Политику» и жадно – по складам разбирая сербский, узнавал то, что не смог бы знать в Москве.

В Белграде Вайнштоk договаривался со студией «Авалафильм» о совместной постановке «Всадника без головы». Все лопнуло, конечно, в один этот день – 21 августа, когда танки вошли в Прагу.

Когда потом мы ехали по Венгрии, навстречу шли платформы с танками. И цыганята забрасывали наш поезд камнями.

В начале сентября я встретил Гену на Новослободской улице, на пороге студии «Союзмультфильм». Он делал тогда вместе с Андреем Хржановским «Стеклянную гармонику».

Из Интернета:

«Фильм-аллегория о судьбе искусства (чиновник разрушает мир, населенный деятелями искусства, взятыми со знаменитых портретов) построен на превращении образов мировой живописи»

Мы тогда у «Союзмультфильма» невесело пошутили и разошлись. Конечно, в 68-м он был уже не тот ясный и солнечный Шпаликов, как во ВГИКе и во время «Заставы…». Но все же до 74-го года оставалось еще шесть лет.

Незадолго до смерти он написал подряд два категорически непроходимых сценария. Безденежье, бездомье? Ну да, да! Травило его и это, загоняло в тупик, но не было, думаю, главной причиной.

Каждая эпоха, со времен еще очень давних, разными способами убивает хотя бы одного своего поэта. Одного? Не мало ли? Бывало, что и поболе, особенно если вмешивались очередные императоры, вечные хозяева нашего хлеба и наших зрелищ. Но веревка, пистолет, бритва всегда в собственной руке.

И, конечно, болезнь. Та старуха в морге недаром ведь каркнула про то, что не жилец, значит, видела результаты вскрытия. И кроме дежурного свидетельства об асфиксии там было, видимо, нечто безнадежное о его несчастной печени, в которую он столько лет безжалостно впрыскивал алкоголь.

Я просто физически чувствую иногда, как его постоянно мучила тоска, та, что «с костями сгложет». Тоска – это ведь только твое, ее никому не поведаешь до конца, ни с кем не разделишь. Тоска его растворяла, наверное, все причины и следствия, все бессознательное и сознательное. И просто глодала, глодала…

Ницше: «Мысль о самоубийстве помогает переживать мучительные ночи».

Ночь – страшная пустыня, в которой ты совершенно одинок.

Самоубийство – иллюзия, которая кажется выходом.

И обида. И вызов, и месть, и бессилие. И сила отчаянной воли, которая все сильнее и неотвратимее натягивает шарф, привязанный к крюку в стене.

И все равно я виню время. Нет, конечно, не время спаивало наше поколение. Но все же все было бы не так, если бы все было не так.

А себя? А нас? Тоже. Винил и виню до сих пор.

Точно злой ветер носил нас в ту ночь по Москве.

Начали, конечно, в ресторане Дома кино. А где ж еще было поминать Гену? За длинным – основным – столом было много народу.

Но поминали его за каждым столом в ресторанном зале, все больше и теснее объединяясь. Плакали, говорили речи со спазмом в горле, ссорились, мирились, клялись...

А потом как-то так стали разбредаться по городу, кто куда.

Я каким-то образом оказался где-то возле Большого театра в мастерской художников. Коли Серебрякова и Алины Спешневой? Бори Алимова? Здесь тоже все объединялись, и пили, и горевали, и смеялись, и пели...

Но и оттуда меня вынесло – уже ближе к утру.

В квартире Вали Тура на Лесной была Белла Ахмадулина со своим тогдашним мужем Эльдаром Кулиевым, он, правда, уже спал в соседней комнате. Еще там были Катя Васильева и Миша Рощин. Если мне не изменяет память – Таня Лаврова. И Боря Мессерер.

С того дня я уже всегда видел Беллу и Борю вместе...

Выпивка кончалась. Горькая стихия прошедшего черного дня и хмельной ночи не давала расходиться. Решили идти в ресторан Белорусского вокзала – то еще местечко в те времена, – который открывался в шесть утра.

Зал был почти пуст. Два-три уголовника.

Наш вход был предельно экзотичен. Впереди шла Катя в Беллиной белой балкарской папахе – подарок отца ее мужа Кайсына Кулиева. Но этого еще мало. Катя шла с моей сигарой. Тогда я, перекурившись сигаретами чуть ли не на смерть, по совету Илюши Авербаха перешел на сигары, причем очень хорошие, кубинские, которые в Москве были на каждом шагу в табачных киосках.

Сели. Катя, уже без папахи, положила головку на решетку, закрывающую батарею, и задремала. Подошла злая – утренняя – официантка. Заказ наш был скромный сообразно со средствами, но выразительный. Официантка молча слушала, косясь на спящую Катю. И наконец сказала:

– Ничего не принесу! Ни селедку, ни картошку, ни водку! – кивок в сторону Кати. – Пока эта... не проснется!

Мы не успели возмутиться, а Белла уже произнесла этим своим единственным чарующим – Беллиным – голосом:

– О, что вы? Что вы! Сон женщины священен.

Действие этого голоса, и этих слов, и этих глаз было такое, как если бы с пропитой официанткой ресторана Белорусского вокзала, привыкшей в основном к блатной фене, вдруг заговорил ангел. Она как будто бы даже на мгновение впала в транс и, тихо воскликнув что-то вроде «О Господи», исчезла. Просто растворилась, оставив наши жаждущие души в полном недоумении.

Но очень скоро возникла вновь с закусками и бутылкой, кроткая, тихая и не отрывающая взгляд от улыбающейся ей Беллы.

Может, она потом поступила в Литературный институт?

Смерть – главное событие в жизни поэта, как считал Мандельштам.

Смерть как высшее проявление индивидуальности. Все что угодно может быть сравнимо, даже мысли, сны, привычки. Но смерть – только твоя.

До этого мы вели себя так, словно не знали, что умрем. Смерть Шпаликова была первым ударом по бессмертию, в котором мы не сомневались. Со временем этих ударов становилось все больше, но постепенно мы как-то притерпелись.

И, как всегда, смерть спешит доказать, что жизнь не имеет никакого значения. И, как всегда, судьба опровергает все ее доказательства.

Закрывает человек глаза, умирает с ним любовь. Или не умирает? Или бессмертная душа – это и есть любовь?

Запись 74-го года.

Снова Болшево, перепечатываю Генкины стихи. Для книги, которую собирает Рита Сендерович.

Рита... Тогда она работала в Сценарной студии, потом в Союзе, в Комиссии по кинодраматургии. Сколько сценариев она напечатала на своей машинке в своей коммунальной квартире! Помощница и подруга. Шпаликова, Андрона Кончаловского, братьев Ибрагимбековых, моя.

Первой книги Шпаликова 79-го года в суперобложке с картинкой работы Миши Ромадина, давно ставшей букинистической редкостью, не было бы без нее. И без Анатолия Борисовича Гребнева. Он уступил Шпаликову свою очередь в издательстве «Искусство». И этим тоже пусть будет помянут.

Да и вообще книжка проходила не легко. Все-таки «самоубийц надо хоронить за церковной оградой».

Тогда была пущена в ход тяжелая артиллерия. Евгений Иосифович Габрилович в этом 79-м году получил звание Героя Социалистического Труда. Для сценариста эта была невероятная награда. Я созвонился с Алешей и поехал к ним на «Аэропорт». Старик, ни на секунду даже не задумавшись, не читая, подписал написанное мной – осторожное, чтобы не спугнуть, – предисловие.

«Он умер неожиданно и рано...» – написано там, чтобы не преступить табу.

Просто умер. Что в этом удивительного? Каждый советский человек имеет право умереть. И даже неожиданно.

Журналист Олег Кашин в рецензии на сериал Валерия Тодоровского «Оттепель» написал: «...Петр Тодоровский... это прежде всего его стараниями Геннадий Шпаликов стал посмертно знаменит как поэт...»

Прежде всего этому странному заявлению удивился бы сам Петр Ефимович, наш любимый Петя. И покойная Рита Сендерович. И мы все.

И сам Шпаликов.

Запись 1975 года.

Читаю Генкины дневники: 55–57 гг. Какой славный, чистый и простодушный мальчик, как он хотел успеха. Перепечатал для журнала «Искусство кино» и все время перечитываю. В них есть Генка. Когда печатал, вдруг в каком-то месте «сжало горло»... Так вдруг остро стало жалко Генку, до слез.

Запись 2005 года.

Все последние дни что-то в голове, в душе это Генкино «Спой ты мне про войну, про солдатскую жену, я товарищей погибших как умею помяну». Все время. А сегодня стало так вдруг его не хватать – поговорить бы с ним...

Спой мне, Гена...

«Отвлеченные мысли, навеянные воспоминаниями о Дмитрии Мережковском».

П.К.Финну
Живет себе, не дуя в ус,
Героем «Энеиды»,
Не в ГПУ – при Гиппиус,
На средства Зинаиды.

А тут – ни средств, ни Зинаид,
Ни фермы и не фирмы,
И поневоле индивид
Живет, закован фильмой.

На языке родных осин
(На «Консуле» – тем паче)
Стучи, чтоб каждый сукин сын
Духовно стал богаче.

Стучи, затворник, нелюдим,
Анахорет и рыцарь,
И на тебя простолюдин
Придет сюда молиться.

Придут соседние слепцы,
Сектанты и пижоны,
И духоборы, и скопцы,
И группа прокаженных.

И боль и блажь простых людей –
Доступна, ты не барин.
Хотя ты, Паша, иудей.
А что – Христос татарин?

Я не за то тебя люблю,
Что здесь – и не однажды! –
По юбилейному рублю
Всегда получит каждый.

Ты не какой-то имярек –
Прошу, без возраженья! –
Ты просвещенный человек,
Почти из Возрожденья.

Вот нет ни Гены, ни Беллы. Я открываю личный – виртуальный – музей реликвий, которыми я горжусь больше всего на свете и хвастаюсь. Эскпоната всего два. Маленький самолетик – от Ахмадулиной. И это стихотворение – от Шпаликова.

Сон про Шпаликова. Он стоял с микрофоном на каком-то возвышении и читал свои стихи. В кепке. Как тогда – на остановке возле ВГИКа. Увидел меня, улыбнулся, как улыбался только он. Радостно и конфузливо. И позвал меня. Я думаю, он звал меня из рая, а не из ада, где ему вроде бы полагается пребывать по статусу самоубийцы. Потому что Бог гораздо милостивее и справедливее, чем все толкования Его намерений и решений. ◆

«Милая Наташа, ты не смотри, что у меня один глаз закрыт пальмой. Зато другим глазом я всегда с любовью, уважением и нежностью гляжу на тебя».

Павел Финн

Аннотации научных статей

Зара Абдуллаева, Алексей Медведев. Различение и узнавание

В статье рассматриваются новые фильмы, которые вызвали резко неоднозначные суждения в кинематографической среде. Главная мысль текста – вопрос различия серьезности высказывания режиссеров, а также фальши или имитации выбранной ими социальной проблематики.

Критика, кинокритика, методология, киноведение

Нина Цыркун. Визуальность и (или) социальность?

Аналитический обзор конкурсной программы 65-го Берлинского кинофестиваля. Автор рассматривает наиболее значимые фильмы с точки зрения, заданной Питером Гринуэем, объявившим о смерти традиционного нарративного кино и начале эпохи кино как новой социальной медиапрактики.

Берлинале, конкурс, синдром «Касабланки», манипулятивные технологии, визуальность

Елена Стишова. Между прошлым и прошлым

Статья рассматривает новые российские фильмы, показанные в разных программах Берлинале-2015, – «Под электрическими облаками» Алексея Германа-младшего, «Пионеры-герои» Натальи Кудряшовой, «Чайки» Эллы Манжеевой. Примеряя к особенностям их актуальной эстетики формат «нового реализма», автор анализирует разные способы воплощения реальности – от стилизации и постмодернистской условности до классического психологического нарратива.

«Под электрическими облаками», Алексей Герман-младший, «Пионеры-герои», Наталья Кудряшова, «Чайки», Элла Манжеева, Берлинале-2015, «новый реализм», стилизация, постмодернизм, нарратив

Андрей Плахов. Клаустрофобия в большом городе

Рецензия на фильм Джафара Панахи «Такси» (Иран). Автор исследует прецедент картины Панахи как выбивающейся из ряда «тегеранского роуд-муви». В отличие от других фильмов в этой стилистике, «Такси» – естественный и конфликтно драматичный симбиоз реальности и ее интерпретации, мощное высказывание на тему несвободы под маской непритязательной комедии нравов.

Джафар Панахи, «Такси», «тегеранское роуд-муви», несвобода, реальность

Игорь Сукманов. Плоды зла

Рецензия на фильм Бенуа Жако «Дневник горничной» (Франция – Бельгия) по роману Октава Мирбо. Рассматривая картину в контексте предыдущих экранизаций романа, автор отмечает, что «Горничная» Жако не вступает в полемику ни с романом, ни с его экранными адаптациями, представляя собой максимально точное соответствие подлиннику, его духу, стилю и структуре.

Бенуа Жако, «Дневник горничной», экранизация, оригинал, полемика, стиль, структура

Елена Плахова. Бог уходит в тень и смеется

Рецензия на фильм-призер Берлинале Пабло Ларрайна «Клуб» (Чили). Автор рассматривает картины, где растлители и жертвы оказываются в одной связке, как пример языка, на котором свободный художник должен разговаривать с клерикалами, не боясь оскорбить чувства верующих.

Пабло Ларрайн, «Клуб», церковные институции, ирония, манипуляция

Марина Дроздова. Цирк. Нарциссов

Автор сопоставляет два фильма из программ Берлинале – «Эйзенштейн в Гаунахуато» Питера Гринуэя (Мексика – Нидерланды – Финляндия – Бельгия – Франция) и «Унесенные пулями» (Китай) Цзянь Вэня. Характеризуя доведенный до карикатурности утрированный стиль Гринуэя, критик называет его фантасмогоричный портрет режиссера-новатора порнокомиксом. Китайский мюзикл «Унесенные пулями» Цзянь Вэня родствен картине Гринуэя как карнавализация национальной медиамифологии.

Питер Гринуэй, «Эйзенштейн в Гаунахуато», «Унесенные пулями», Цзянь Вэнь, порнокомикс, мюзикл, маскарад

Дмитрий Десятерик. Плоть и ложь

Статья посвящена разбору одного из самых радикальных документальных фильмов последнего времени – «Взгляд тишины» Джошуа Оппенгеймера, сиквел его же «Акта убийства» (США). Речь в этих картинах идет о жертвах и преступниках индонезийской резни, представленных с разных сторон, в разной поэтике.

«Взгляд тишины», «Акт убийства», Джошуа Оппенгеймер, Берлинале-2015, документальное кино

Андрей Василенко. Ван Бин, национальная галерея постистории

Статья о творчестве одного из самых известных режиссеров современного Китая. Дебютировав в 2002 году девятичасовым документальным эпосом, посвященным проблеме «смерти пролетариата» в новейшей истории, Ван Бин продолжает во всех своих фильмах исследовать трагические явления истории КНР: массовые репрессии, Великий голод, крах утопий.

Ван Бин, китайское кино, постистория, документальное кино

Олег Березин. Прокат как контекст фильма

В статье рассматриваются две проблемные области: итоги отечественного кинотеатрального проката в 2014 году, а также последствия завершившейся цифровой революции в дистрибьюции и других сферах кинопоказа. Анализируется широкий смысловой контекст произошедших изменений.

Кинопоказ, контекст, цифровая революция, экономика, дистрибьюция, кинотеатры

Марк Донской и реконструкция Бабьего Яра

Статья рассказывает о разных подходах к изображению Холокоста на примере знаменитой ленты Марка Донского «Непокоренные» (1945), в центре которой расстрел фашистами восьми тысяч евреев в Бабьем Яре. Через всю статью проходит также тема эволюции отношения к таким понятиям, как «национальная идентификация жертв», «возмездие», «художественная правда реконструкции исторических событий». Автор рассматривает причины официального неприятия фильма Донского и его влияние на антифашистский кинематограф Восточной Европы.

Марк Донской, «Непокоренные», Холокост, художественная правда, реконструкция исторических событий

SUMMARY

Zara Abdullayeva, Alexei Medvedev
Difference and recognition
The article deals with new films which have evoked biting ambiguous opinions in the cinema milieu. The gist of the article is the principle of differentiation of urgency of the authors' messages as well as falsity or imitation of the social topicality chosen by them.
Criticism, film critique, methodology, film studies

Nina Tsyrkun
Visuality and/vs sociality?
Coverage of Berlinale-2015 Competition. The author considers most remarkable films in the perspective suggested by Peter Greenaway who declared death of traditional narrative cinema and the dawn of new social media practice.
Berlinale, Competition, syndrome of 'Casablanca', manipulative technologies, visuality

Elena Stishova
Between past and past
The critic reviews Russian films in Berlinale: UNDER ELECTRIC CLOUDS by Alexei German-jr. (Russia – Ukraine – Poland), PIONEER HEROES by Natalya Kudryashova (Russia), SEAGULLS by Ella Manzheeva (Russia).The author analyzes various modes of presentation of reality, from stylization and postmodernist conventionality to classical psychological narration in the perspective of 'new realism'.
UNDER ELECTRIC CLOUDS, Alexei German-jr., PIONEER HEROES, Natalya Kudryashova (Russia), SEAGULLS, Ella Manzheeva, Berlinale-2015, new realism, stylization, postmodernism, narration

Andrei Plakhov
Big city claustrophobia
Review of Jafar Panahi's TAXI (Iran). The author investigates the precedent of Panahi's film as pulling ahead the row of 'Teheran's road-movie'. In distinction from other films of this stylistics, TAXI is a natural and conflicting symbiosis of reality and its interpretation, a sound message about unfreedom camouflaged as a simple comedy of humors.
TAXI, Jafar Panahi, Teheran's road-movie, unfreedom, reality

Igor Sukmanov
Evil fruit
Review of Benoît Jacquot's JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE (France – Belgium) based on Octave Mirbeau's novel. Considering the picture in the context of the previous novel's screen adaptations, the author marks, that it does not polemize neither with the novel itself, nor with its screen versions, being as nearly close as possible to the Mirbeau's book as far as the spirit, style and structure of the latter is concerned.
JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, Benoît Jacquot, adaptation, original, polemics, style, structure

Elena Plakhova
God withdraws into the shadows and laughs
Review of the Berlinale film-laureate by Pablo Larrain EL CLUB (Chili). The author considers the picture, where molesters and victims appear tied together, as an example of the language, which should be used by free artists when addressing sacerdotalists without fear to insult feelings of the believers.
EL CLUB, Pablo Larrain, clerical institutions, irony, manipulation

Marina Drozdova
Circus. Narcissuses
Juxtaposition of two films from Competition at Berlinale-2015, that is EISENSTEIN IN GUANAJUATO (Mexico – Netherlands – Finland – Belgium – France) by Peter Greenaway and GONE WITH THE BULLETS by Wen Jiang (China). Describing grotesque up to caricature style of Greenaway the critic identifies his phantasmagoric portrayal of the great director as porno-comics. The Chinese musical GONE WITH THE BULLETS by Wen Jiang is allied to Greenaway's picture due to its carnivalization of this national media mythology.
EISENSTEIN IN GUANAJUATO, Peter Greenaway, GONE WITH THE BULLETS, Wen Jiang, porno-comics, musical, masquerade

Dmitry Desyaterik
Flesh and lies
Review of Joshua Oppenheimer's THE LOOK OF SILENCE (Denmark – Norway – Finland – Indonesia – Great Britain). The article is devoted to consideration of one of the most radical latest films, sequel of the director's THE ACT OF KILLING. The contents of both are victims and criminals of massacre in Indonesia, presented from different sides and in different poetics. The article is supplemented by recording of the director's meeting with the public at Berlinale-2015.
THE LOOK OF SILENCE, THE ACT OF KILLING, Joshua Oppenheimer, Berlinale-2015, documentary

Alexei German-jr.:
No taking off
Interview by Sergei Sytchov.

Andreas Dresen
Antisolitude therapy
Interview by Maria Toropygina.

Peter Greenaway:
'Cinema is a mechanism of dreaming'
Interview by Peter Shepotinnik.

Joshua Oppenheimer
On memory. In silence
Masterclass by the filmmaker at Berlinale-2015. Discussion of THE LOOK OF SILENCE. Moderator Werner Herzog.

Andrei Arkhangelsky
Problem: Moscow.
The cultural politics of Moscow.

Andrei Vasilenko
Bing Wang, nation gallery of post-history
The article about creation of one of the most well-known directors of today's China, who debuted in 2002 by a 9-hours documentary epic, devoted to the problem of 'death of proletariat' in the recent history. Bing Wang continues to delve into the tragic events in Chinese history, that is mass reprisals, Great Famine, crash of utopias.
Bing Wang, Chinese cinema, post-history, documentary

Oleg Berezin
Distribution as cinema context
The article deals with two topical issues: the results of domestic film distribution in 2014 and the consequences of digital revolution in film distribution and other areas of film screening. The author analyzes the broad semantic context of these changes.
Film screening, context, digital revolution, economy, film distribution, movie theaters

Jeremy Hicks
Mark Donskoi's reconstruction of Babyi Iar
The fragment from the book, devoted to different approaches towards presentation of Holocaust exemplified by a well-known picture by Mark Donskoi THE UNVANQUISHED (1945), telling of massacre of 8 thousand Jews in Babyi Iar. Also the theme of evolution of relation to such notions of national identification of victims; revenge; artistic truth in reconstruction of historical events is pinponted. The author considers reasons for official turn-down of the film and its impact on anti-fascist cinema of Eastern Europe.
THE UNVANQUISHED, Mark Donskoi, Holocaust, artistic truth, reconstruction of historical events

Pavel Finn
Memoir's abstract
Marginalia to the book of destiny.

№3 (*март*) 2015

3

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 03.04.15. Подп. к печати 17.04.15
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 20100
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург – 5 канал»
Телеканала «Пятница»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
С.Муратов, д.филол.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, к.филос.н.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2015

16+

ISSN 0130-6405